romul munteanu

Secolul luminilor sau epoca luminilor ● Obiectivele gîndirii filozofice ● Filozofia practică ● Pedagogia şi emanciparea fiinţei umane prin educaţie şi cultură ● Evoluţia ideilor estetice ● Rolul criticii literare în epoca luminilor ● Secolul al XVIII-lea şi hegemonia romanului pe plan literar ● Evoluţia prozei picareşti de la Lesage la Smollett. ● Variantele romanului de moravuri ● Ficţiunea voiajului şi a străinului în proza de moravuri din secolul al XVIII-lea ● Voiajul real într-un spaţiu real sau dezvoltarea literaturii de călătorii ● Evoluţia romanului sentimental de la Marivaux şi Richardson la Rousseau şi abatele Prévost ● Evoluţia teatrului ● Iluminismul şi criza poeziei lirice ● Preromantismul ● De la Sturm und Drang la neoumanismul german ●

cultura europeană în epoca luminilor

editura univers

Scanned with CamScanner

CULTURA EUROPEANĂ ÎN EPOCA LUMINILOR

ROMUL MUNTEANU

Ediție
integral revizuită
și adăugită

București, 1974

EDITURA UNIVERS

Scanned with CamScanner

SECOLUL LUMINILOR SAU EPOCA LUMINILOR

Pe măsură ce istoria literară s-a dezvoltat din ce în ce mai mult datorită apariţiei unor curente şi direcţii literare noi, dificultatea unei înscrieri cît mai riguroase a acestora în anumite dimensiuni spaţio-temporale sau a însumării lor în sfera unor concepte cît mai cuprinzătoare, a sporit, la rîndul său, într-o măsură din ce în ce mai mare.

Istoria universală de factură tradiţională ne obişnuise cu formula relativ comodă a polarizării unor evenimente de ordin cultural şi artistic în jurul unor mari personalităţi. Aşa am luat rînd pe rînd act de *Secolul lui Pericle, Secolul lui August* sau al lui *Ludovic al XIV-lea,* după care clasificările de ordin metaforic au căpătat o accepţiune mai largă, încît am putut înregistra alte tipuri de cronologie ca *epoca renaşterii, perioada barocă, secolul luminilor* etc.

Desprinse din istorie, criteriile de ordin evenimenţial, ca războaiele, revoluţiile, intervalele în care au domnit anumiţi împăraţi etc. s-au dovedit a fi cele mai puţin convingătoare. Cercetătorii care au studiat evoluţia diferitelor etape de dezvoltare a literaturii, filozofiei şi artei au constatat, în cele mai multe cazuri, că extensia acestora în timp nu coincide nici cu viaţa personalităţilor de care au fost ataşate, nici cu acele evenimente-limită, indicate ca zone de frontieră cu alte mişcări literare. Istoricii literari au stabilit astfel de multă vreme că *clasicismul francez* nu se suprapune decît în cea de-a doua fază de dezvoltare cu domnia lui Ludovic al XIV-lea. Autorii care au încercat să precizeze limitele temporale în care se înscrie *perioada barocă* au observat că şi aceasta înregistrează sensibile deosebiri de la o arie de cultură la alta. Cercetătorii care au pus în circulaţie conceptul de *secol al luminilor* au constatat de asemenea că nici această denumire nu se suprapune cu fidelitate peste dimensiunile veacului al XVIII-lea.

Din această cauză atît teoreticienii literari, cît şi istoricii unor ample mişcări cultural-artistice, care au adeseori un caracter *supranaţional,* au ajuns la convingerea că cele mai multe concepte utilizate nu sînt satisfăcătoare. Observarea

Scanned with CamScanner

tardivă a acestei penurii de concepte în vocabularul critic al istoricilor literari nu a avut însă o funcţie paralizantă. Dimpotrivă, în vremea din urmă, asistăm la un efort din ce în ce mai evident de a da o mai mare consistenţă conceptelor fundamentale, folosite de cercetătorii literari.

Discutînd semnificaţia unor noţiuni de acest gen, André Stegmann precizează că *perioada* implică o durată mai scurtă şi o fluiditate mai mare, în vreme ce *faza,* opusă parţial celei dintîi, are un conţinut mai coerent, iar *momentul* indică un punct de echilibru dintr-o devenire de proporţii mai ample. Noţiunea căreia, André Stegmann îi acordă o anumită prioritate în vocabularul critic al istoricilor literari, este aceea de *epocă.* Deşi nu este lipsită de un uşor coeficient de ambiguitate, noţiunea de *epocă „implică o durată nelimitată şi coerentă, momentul de apogeu care subliniază caracterul spaţio-temporal al unui fenomen."*[1]

Dar nici conceptul de *epocă* nu întruneşte consensul dorit în rîndurile teoreticienilor şi istoricilor literari. Maniera în care Anna Balakian defineşte noţiunea de *epocă* ne duce din nou spre anumite criterii ce depăşesc sfera specifică a literaturii şi a artei. Ea este de acord să se dea *„cuvîntului epocă un sens pur istoric, ale cărei frontiere să fie războaiele, transformările naţionale sau fenomenele internaţionale..."*[2] În felul acesta, autoarea introduce în sfera aceluiaşi concept atît Renaşterea şi Războiul de o sută de ani, cît şi Restauraţia engleză sau Secolul luminilor. Lipsa criteriilor interne de istorie literară devine astfel de domeniul evidenţei.

Mult mai apropiate de structura internă a unor mişcări literare, înscrise într-un anumit *spaţiu-timp,* ni se par a fi criteriile propuse de Roland Mortier. După părerea sa, atît *periodizarea temporală,* cît şi *delimitarea spaţială* a unei mişcări literare trebuie să fie examinate în funcţie de anumite *teme,* care se constituie ca un cîmp semantic foarte larg. Criteriile tematice recomandate de Roland Mortier îşi pot căpăta însă o funcţionalitate adecvată numai în măsura în

[1] A. Stegmann, *Problèmes méthodologiques et terminologiques pour une périodisation en littérature,* în *Neohelicon,* nr. 1—2, Budapest, 1973, p. 276.

[2] A. Balakian, *Époque, période, courant : historicité et affinités dans l'histoire comparée des littératures,* în vol. cit., p. 195.

Scanned with CamScanner

care rezultă ca niște constante de mare frecvență în cele mai reprezentative opere dintr-o epocă. Așa cum sînt aplicate de cercetătorul francez asupra secolului al XVIII-lea, privit ca o totalitate nediferențiată, ele pot da cel mult imaginea parțială a unui *veac de cultură,* dar nu a unei mișcări literare, care să beneficieze de o relativă omogenitate. [1]

Ne-am oprit asupra acestor discuții, angajate de comparatiști cu o formație foarte diferită, pentru că ele nu vizează doar unele aspecte ale vocabularului critic, amenințat de o evidentă lipsă de precizie. Ele se corelează în modul cel mai intim cu principiile pe care ne propunem să le adoptăm în legătură cu delimitarea aspectelor fundamentale ale iluminismului pe plan european.

Cercetătorii care studiază dezvoltarea filozofiei, a ideilor estetice și social-politice sau a creației literare din această epocă, fac apel la diferite concepte și criterii pentru precizarea dimensiunilor spațio-temporale a fenomenelor investigate. Elocvente în acest sens sînt înseși titlurile unora dintre operele lor. Ernst Cassirer scrie *Die Philosophie der Aufklärung* (1932), iar René Pomeau, *L'Europe des lumières* (1966). Și într-un caz și în altul nici titlul operei, nici modul său de structurare nu indică o perioadă riguros delimitată. Cele două opere masive ale lui Georges Gusdorf, *Les principes de la pensée au siècle des lumières* (1971) și *Dieu, la nature, l'homme au siècle des lumières* (1972), pun accentul, așa după cum ușor se poate constata, pe conceptul de *secol al luminilor*, frecvent întîlnit și la alți cercetători, ale cărui dimensiuni sînt însă variabile de la o țară la alta. Alți cercetători adoptă o soluție mult mai precisă în aparență, dar cu implicații mult mai diferite în esență, atunci cînd scot în relief un interval de timp, indicat de *secolul al XVIII-lea.* În acest spirit concepe Robert Manzi voluminoasa sa operă, *L'Idée du bonheur au XVIII-e siècle* (1969), Jacques Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII-e siècle* (1971) și Pierre Faucherey, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle* (1972). Spre deosebire de autorii amintiți D. Popovici își intitulează una din cărțile sale *Literatura română în epoca luminilor* (1945).

[1] R. Mortier, *Aires culturelles et périodes littéraires. Quelques critères de détermination pour le XVIII-e siècle,* în vol. cit., p. 132—136.

Scanned with CamScanner

Cele cîteva opere menţionate ne permit să observăm criteriile diferite, utilizate de aceşti cercetători în legătură cu modul de delimitare a mişcării iluministe. În unele cazuri întîlnim doar conceptul general de *lumini,* ca şi cînd extinderea lui în viaţa literară şi gîndirea filozofică ar fi de la sine înţeleasă. Unii rămîn fideli criteriului de *secol al luminilor,* alţii cu cel de *epocă a luminilor* şi, mult mai numeroşi sînt aceia care identifică *secolul luminilor* cu *veacul al XVIII-lea.*

La prima vedere s-ar părea că ne găsim doar în faţa unei dispute aparente cu caracter semantic. Dar o examinare mai atentă a modului de folosire a acestor termeni, demonstrează că în unele cazuri au o funcţie metaforică, necorelată cu tentativa de delimitare a unei mişcări culturale într-un anumit interval de timp. Acestea sînt neajunsurile conceptului de *secol al luminilor.* Într-o operă de dată relativ recentă, autorii afirmă în mod categoric că *„acest secol s-a născut cu cea de-a doua revoluţie din Anglia şi s-a terminat cu anul 1789."* [1] Datele iniţiale ale acestui secol sînt marcate de anul 1688, cînd *„glorioasa revoluţie"* a creat în Anglia premizele unui climat liberal ce a generat ideile iluministe, iar limita maximă de extensie vizează momentul în care a fost declanşată revoluţia franceză. Dacă în acest calcul, conceptul de *secol al luminilor* nu are un sens metaforic, el nu cuprinde în schimb un interval de timp dintr-o singură cultură naţională, aşa cum nu indică nici o perioadă precisă din literatura europeană. Delimitarea sa pleacă de la două evenimente desprinse din istoria a două ţări diferite. În realitate, în fiecare dintre aceste două arii de cultură, *secolul luminilor* a durat doar cîteva decenii. Din aceste considerente, conceptul de *secol al luminilor,* întrebuinţat chiar într-o accepţiune simbolică, ni se pare impracticabil şi generator de confuzii. Faptul acesta este recunoscut chiar şi de unii dintre autorii care îl folosesc. *„Uzajul francez plasează punctul de plecare istorică a secolului al XVIII-lea în 1715, data morţii lui Ludovic al XIV-lea, care deschide o nouă eră politică şi culturală. Din punct de vedere european, acest moment este aproximativ acela cînd*

[1] J. M. Goulemot, M. Launay, *Le siècle des lumières,* Ed. du Seuil, Paris, 1968, p. 5.

Scanned with CamScanner

s-a sfîrşit războiul de succesiune din Spania, început în 1702 şi care se termină cu tratatele de la Utrecht (1713) şi Rastatt (1714) [...] Dacă data de 1715 corespunde cu o cezură importantă în istoria politică a Franţei şi în viaţa internaţională, ea nu are aceeaşi importanţă în Anglia, cu toate că aici corespunde cu moartea reginei Ana (1714) şi venirea dinastiei de Hanovra, în persoana lui George I."[1]

Pentru indicarea începutului secolului luminilor, Georges Gusdorf menţionează astfel un moment istoric, reţinut de unii cercetători francezi, care nu are însă consecinţe imediate nici pe planul gîndirii politice în Franţa, aşa cum nici celelalte evenimente nu sînt semnificative pentru indicarea primelor nuclee iluministe în Anglia sau în Spania. Pentru alte ţări europene asemenea evenimente locale nu pot avea o rezonanţă imediată şi foarte semnificativă. Dar şi în cazurile menţionate, evenimentele de ordin istoric nu coincid cu evenimentele de ordin cultural şi social-politic, ce marchează crearea unui climat de gîndire iluministă.

Se ştie doar că în Anglia, John Locke, denumit *apostolul revoluţiei de la 1688,* a publicat *Eseul asupra intelectului omenesc* în 1690, iar scrierile lui Hobbes, care anticipează filozofia iluministă social-politică, au apărut în secolul al XVII-lea. În cultura germană, Lebniz a încheiat *Noi eseuri asupra intelectului omenesc* în 1704, iar *Monadologia* a fost terminată în 1714. În Franţa, cei doi mari anticipatori ai gîndirii iluministe, P. Bayle şi abatele Messlier s-au situat la răspîntia dintre cele două veacuri, iar *Scrisorile persane,* care marchează începutul unui nou mod de comportament în viaţa literară, configurarea unei alte mentalităţi, au apărut în 1721.

Dar cum *geografia luminilor* nu se reduce la trei ţări occidentale, în care este adevărat că s-a cristalizat pentru prima dată o cultură impregnată de aceste idei, este evident că nici unele date şi nici evenimentele acreditate ca decisive pentru ilustrarea unei revoluţii a modului de gîndire, nu pot fi relevante pentru un fenomen european de ansamblu. Unele dintre demarcaţiile menţionate sînt discutabile chiar pe un plan mai restrîns, cu caracter naţional.

[1] G. Gusdorf, *Les principes de la pensée au siècle des lumières,* Payot, Paris, 1971, p. 51.

Scanned with CamScanner

Dat fiind faptul că *geografia epocii luminilor* însumează atît ţările occidentale, cît şi pe acelea din centrul şi sud-estul Europei, care se găsesc într-un alt stadiu de civilizaţie, este firesc ca primele nuclee ale gîndirii iluministe să apară la date diferite în fiecare arie de cultură.

Există o tentativă frecvent întîlnită la mulţi cercetători de a căuta unele acte de anticipare a iluminismului pe parcursul secolului al XVII-lea. Din această cauză, diferenţele cronologice dintre zonele de vest şi est ale epocii iluministe par mai reduse.

Eduard Winter detectează anumite nuclee incipiente ale *iluminismului timpuriu* în Austria, la sfîrşitul veacului al XVII-lea. Altele, mai coerente, sînt situate de acelaşi autor în cel de-al doilea deceniu al veacului următor.[1] Alţi cercetători indică unele iniţiative ale lui Petru cel Mare ca simptomatice pentru *iluminismul timpuriu,* în vreme ce pentru Polonia sînt semnalate proiectele cu caracter reformator, concepute de Andreas Zaluski.[2] În unele cazuri sînt luate în consideraţie doar lecturile unor personalităţi din lumea aristocratică sau intenţiile lor. A socoti că Franz Rakoszi şi secretarul său Klement Mikes, marchează începutul gîndirii iluministe în Transilvania, ni se pare totuşi o exagerare.[3]

Dar chiar dacă este discutabilă ideea *iluminismului timpuriu* în unele ţări din centrul şi sud-estul Europei, din cauză că adepţii acestui punct de vedere îl identifică cu unele iniţiative sau intenţii absolut izolate, lipsite de un ecou mai larg, efortul de căutare a unor anticipări reale, are meritul de a atrage atenţia asupra unor nuclee iluministe, care reduc unele inegalităţi prea frapante din *spaţiul mintal* european.

Aceeaşi observaţie rămîne valabilă şi pentru revoluţia din 1789, considerată de către cei mai mulţi cercetători francezi un punct terminus al gîndirii iluministe în Europa. Georges Gusdorf este nevoit să recunoască alegerea arbitrară a acestei date în mod foarte limpede. *„Dacă luăm în considerare Europa şi nu Franţa singură, nu mai este posibil să se*

[1] Ed. Winter, *Frühaufklärung,* Akademie-Verlag, Berlin, 1966, p. 121.

[2] L. Kurdibacha, *Die Frühaufklärung in Polen,* în vol. *E. W. Tschirnhaus und die Frühaufklärung in Mittel-und Osteuropa,* Akademie-Verlag, Berlin, 1960, p. 182.

[3] B. Zolnay, *Uber Frühaufklärung in Ungarn,* în *vol. cit.,* p. 154—162.

Scanned with CamScanner

susţină că vechiul regim a dispărut în 1789; el s-a menţinut după această dată, într-o manieră inegală, în funcţie de regiuni geografice şi politice." [1]

Ţinînd seama de toate aceste considerente, Georges Gusdorf ajunge pe bună dreptate la concluzia că „*O apreciere adecvată a secolului luminilor va trebui să prefere limitele lungi în locul limitelor scurte, cu scopul de a da toată amploarea acestei aventuri a conştiinţei occidentale. Dar durata cronologică este divizată ea însăşi într-o serie de faze care prezintă anumite caracteristici originale.*" [2]

Oricît de lungi ar fi însă limitele de desfăşurare a mişcării iluministe, ele nu înregistrează în nici o ţară durata unui veac. De aceea, am preferat să folosim conceptul de *epocă a luminilor* şi nu pe acela de *secol al luminilor*. Opţiunea noastră nu pleacă de la intenţia de a fixa limitele *epocii luminilor* între anumite evenimente istorice. Dimpotrivă, avînd în vedere *istoria internă* a acestei ample mişcări culturale, filozofice şi artistice, am considerat că noţiunea de *epocă* indică doar aspectele dominante ale unui interval de timp, care se modifică în mod simţitor de la o ţară la alta.

Am evitat de asemenea orice tentativă de integrare a fenomenelor de cultură pe care le-am cercetat, între frontierele secolului al XVIII-lea. Dacă dominanta epocii pe care o studiem este reprezentată de gîndirea iluministă cu toate iradiaţiile sale în artă, ştiinţele umaniste şi ştiinţele naturii, atunci este firesc să avem în vedere atît dezvoltarea inegală a acestora, ca şi rezonanţele întîrziate ale iluminismului, ale cărui prelungiri în unele ţări din sud-estul Europei depăşesc cu mult limitele veacului al XVIII-lea

Pierre Chaunu recunoaşte şi el în *La civilisation de l'Europe des lumières* (1971) că „*Secolul al XVIII-lea nu se confundă cu luminile. Ele debordează secolul. O parte a acestui secol le scapă. Luminile reprezintă secolul al XVIII-lea durabil, cel care face parte din patrimoniul nostru.*" [3]

Anticipările gîndirii iluministe, evidente, mai ales, în ultimele două decenii ale veacului al XVII-lea, ca şi prelungirile

[1] G. Gusdorf, *Les principes de la pensée au siècle des lumières*, p. 51.
[2] *Op. cit.*, p. 53.
[3] P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe des lumières*, Arthaud, Paris, 1971, p. 19.

Scanned with CamScanner

acestei concepţii peste limitele secolului următor, ne obligă să privim cu o anumită prudenţă unele concepte ca *iluminismul timpuriu*, utilizat de Vossler şi Ed. Winter sau *iluminismul întîrziat*, aplicat fenomenelor de cultură din sud-estul Europei. Demarcaţiile de acest gen generează confuziile cele mai diverse. Căutarea excesivă de anticipări anulează actul de distanţare faţă de clasicism, realizat, este adevărat, doar pe anumite planuri, aşa cum extinderea exagerată a rezonanţelor tîrzii ale gîndirii iluministe duce la stabilirea unor echivalenţe de concepte cu patrimoniul de idei ce aparţin revoluţionarilor burghezi din diferite ţări.

Din aceste considerente preferăm să rămînem fideli conceptului de *criză a conştiinţei europene* prin care Paul Hazard califică intervalul de timp dintre anii 1680—1715. Comparatistul francez pleacă de la premisa că toate ideile revoluţionare ce au căpătat un relief deosebit în contextul anilor 1760 sau 1789, au existat într-o formă embrionară sau, în unele cazuri, definitiv cristalizate, încă din 1680. Schimbările de ordin psihologic din această perioadă de criză sînt reliefate de Paul Hazard prin unele antinomii semnificative, ca stabilitate-mişcare, vechi-modern, sud-nord, raţiune-sentiment, deism-religie naturală, drept divin-drept natural, ştiinţă-progres etc.

Evident că şi pe parcursul secolului al XVIII-lea apar unele faze caracterizate printr-o deplasare de accente de pe unele concepte pe altele sau printr-o mai mare coerenţă a ideilor, rezultată din gîndirea filozofică a vremii. Cristalizarea unor concepte în perioada 1680—1715 marchează pentru noi un amplu proces de liberalizare a doctrinei clasice şi totodată primele simptome de distanţare lentă faţă de aceasta. Pe de altă parte, unii cercetători occidentali subliniază prezenţa unor *timpi moi* şi a unor *timpi forte* pe parcursul epocii luminilor. Pierre Chaunu, de pildă, consideră că *timpii moi* ies în evidenţă între anii 1715—1730 [1], în vreme ce *timpii forte* se cristalizează în intervalul 1730—1760. Constatările acestea, supuse unei simetrii cronologice, rămîn valabile, după părerea noastră, numai în măsura în care ne referim la unele dintre primele *arii-matcă* în care s-a cristalizat gîndirea iluministă. În acest context, anii 1715—1730

[1] *Op. cit.*, p. 17.

Scanned with CamScanner

reprezintă perioada de exprimare a unor manifestări non-conformiste față de vechea ordine feudală, considerată ca perimată, în vreme ce faza marcată de intervalul dintre 1730—1760, se constituie ca un discurs coerent de susținere a unei noi organizări a societății, dublat de argumente social-politice, filozofice, etice, estetice, ce indică un spirit nou în întreaga literatură militantă, scrisă în această perioadă.

În general, cercetătorii occidentali ai epocii luminilor sînt predispuși să construiască anumite *modele general valabile* ale evoluției gîndirii din această perioadă, în funcție de *spațiul-mintal,* subsumat unei *geografii afective,* specifice ariilor de dezvoltare a culturii din zonele de *nord-vest.*

Toate aceste date de ordin cronologic sînt însă supuse unor mari fluctuații, atît în unele țări din centrul Europei, ca Austria din sfera monarhiei habsburgice, precum și în ariile culturale din sud-est. Spre deosebire de clasicism, care a rămas localizat doar în cîteva țări occidentale, în zonele din sud-estul Europei înregistrînd doar unele ecouri izolate, iluminismul reprezintă primul curent de gîndire care are un caracter paneuropean. Faptul acesta nu anulează însă o serie de diferențe specifice, înregistrate de la o țară la alta. Oamenii de litere, ca și filozofii, iau act de existența epocii luminilor pe măsură ce acest nou mod de gîndire devine conștient pentru fiecare dintre ei. Dacă unii dintre scriitorii romantici au aderat la acest curent literar în mod deliberat dar și inconștient, printr-o apropiere pur afectivă de un alt mod de sensibilitate, iluminiștii s-au definit în cele mai frecvente cazuri, printr-o opțiune programatică pentru aceste concepte revoluționare. De aceea, unele mărturisiri de credință au avut un evident caracter anticipator. În 1684, P. Bayle era purtătorul de cuvînt al unei lumi noi. „*Ne găsim,* scria el, *într-un secol care va deveni din zi în zi mai luminat, în așa fel încît toate veacurile anterioare nu vor părea decît întunecate prin comparație.*“ [1]

De acest lucru, cărturarul român Constantin Diaconovici Loga devine însă conștient abia peste o sută treizeci și șapte de ani. În *Chiemare la tipărirea cărților românești și versuri* (1821), el constată cu o evidentă fervoare că neamului nostru „*e de lipsă lumină*“. În acest moment el era con-

[1] *Nouvelles de la République des Lettres,* articolul 11, aprilie 1684.

vins că *„au sosit primăvara luminii neamului românesc"*. Realizarea dorinţei de luminare a poporului său capătă pentru Constantin Diaconovici Loga caracterul unui program foarte precis. *„Bărbaţi învăţaţi trebuie să aibe neamul cel ce pohteşte să se cunoască că este om ; după aceasta Şcoli, apoi cărţi, că numai aceste trei sînt tot capul lucrului, de a se putea lumina neamul."*[1]

Prezenţa climatului iluminist a făcut să apară, mai devreme sau mai tîrziu, în fiecare arie naţională de cultură, conceptul specific menit să indice acest nou mod de gîndire. Expresii ca *lumières, die Aufklärung, the Enlightenment, la ilustracion, l'illuminazzione, lumini* sau *iluminism* etc., reprezintă în fiecare zonă geografică un anumit fenomen de ansamblu. Dar nu se poate trece cu vederea că acest mod de conotare a fenomenului de cultură capătă în fiecare caz şi anumite particularităţi specifice.

Cuvîntul *lumini*, scrie Gunther Wytrzena *„îmi apare încărcat în acelaşi timp cu o înaltă şi reală sensibilitate şi cu o expresivitate nu mai puţin grandioasă, fără îndoială, datorată în parte şi faptului că sensul propriu al termenului se îmbogăţeşte cu toate rezonanţele sensului său figurat. Cu cuvîntul Aufklärung este cu totul altfel : cu o structură abstractă şi mai ales cu o rezonanţă mai redusă decît echivalentul său francez, el este de asemenea mai tern şi nu capătă nici un potenţial afectiv."*[2]

Gunther Wytrzena nu face doar speculaţii asupra rezonanţei muzicale şi afective a conceptului de iluminism, privit prin diversele traduceri pe care le capătă în limbile europene. Este incontestabil faptul că noţiunea de *lumini* sau de *iluminism* însumează un patrimoniu comun de idei, care se constituie ca un *model* construit prin adiţionarea unor elemente din diferite culturi europene. Încrederea în luminile raţiunii şi în progres, lupta împotriva superstiţiilor şi pledoaria pentru toleranţă, spiritul antifeudal şi antiteologal, apărarea libertăţii individului şi a egalităţii dintre popoare,

[1] C. Diaconovici Loga, *Chiemare la tipărirea cărţilor româneşti*, Buda, 1821, p. 18.

[2] G. Wytrzena, *Sur la sémantique de l'Aufklärung en Allemagne, en Autriche et dans les pays slaves non-russe*, în *Utopie et Institutions au XVIII-e siècle*, Mouton, Paris, 1963, p. 314.

Scanned with CamScanner

primatul experienței în actul de cunoaștere, entuziasmul pentru ideea de luminare a maselor etc. reprezintă doar cîteva din obiectivele gîndirii iluministe. Bineînțeles că ponderea acestor trăsături și obiective variază de la o țară la alta, iar formele literare pe care le capătă ideile majore ale epocii înregistrează și ele o mare diversitate. În Anglia apare pe prim plan gîndirea filozofică empiristă, corelată cu unele considerații despre sistemele de guvernare, în Franța accentul cade pe ideea de libertate și egalitate, ca și pe meditația asupra modului de cunoaștere, în Germania, Spania, țările din monarhia habsburgică, ca și în cultura română de odinioară, este scoasă în relief ideea de emancipare a omului prin cultură, de transmitere a unor învățăminte practice, apte să instruiască pentru viața cotidiană.

Creația literară se caracterizează și ea printr-o receptivitate mai largă sau mai redusă față de noile idei. În Anglia nu se poate vorbi de existența unei ample literaturi cu caracter iluminist, în vreme ce în Franța înregistrează o eflorescență deosebită. În Spania, țările române, Ungaria, Polonia, Austria predomină scrierile de popularizare cu caracter practic. Germania se remarcă prin operele erudite de filozofie și estetică, iar în Rusia apar unele ecouri literare notabile.

Geografia luminilor ne permite astfel să scoatem în relief o mare *diversitate în unitate;* de asemenea în dezvoltarea diacronică a acestei mișcări culturale și artistice. Constatarea aceasta este de domeniul evidenței pe plan estetic și filozofic, unde empirismul se interferează cu materialismul mecanicist, idealismul subiectiv, teologia naturală și fideismul, iar teoria literară de factură clasică se sincronizează cu estetica emoționalistă și teoria gustului individual.

Prezența acestor antinomii este la fel de masivă în creația literară. De la tragedia clasicizantă cu caracter epigonic, cultivată de Voltaire și Alfieri sau comedia tradițională, realizată de Goldoni și Lesage, se deschide un nou drum spre drama sentimentală de factură parabolică, scrisă de Lessing, teatrul larmoaiant al lui Sheridan, comedia satirică a lui Beaumarchais, John Gay, Marivaux și Fonvizin.

Romanul și povestirea filozofică reprezintă un gen care înregistrează o eflorescență deosebită. Pe acest plan, parabola literară cultivată de Swift și Voltaire, coexistă cu romanul realist de moravuri, pentru care au demonstrat o predilecție

Scanned with CamScanner

deosebită Lesage, Fielding şi Diderot, dar şi cu proza de factură sentimentală, evidentă în scrierile literare ale lui Richardson, Goldsmith, Rousseau şi în cele din urmă la Goethe, cu care se deschide o altă etapă în evoluţia discursului narativ german.

Caracterul acesta eteroclit al creaţiei literare sau al gîndirii filozofice şi estetice nu capătă un relief mai pronunţat doar prin distincţiile pe care le sesizăm de la o arie de cultură la alta. El rezultă şi din diagrama unei singure culturi, aşa cum se poate configura pe parcursul itinerariului de creaţie a aceluiaşi autor. Exemplele de acest gen sînt foarte numeroase. Rousseau, bunăoară, este un adept consecvent al ideilor iluministe în scrierile sale social-politice şi pedagogice. Dar el se defineşte ca un spirit anti-iluminist în studiile de estetică. Operele sale literare anunţă însă în maniera cea mai tranşantă un nou curent de sensibilitate, care prevesteşte *preromantismul.* Diderot se afirmă ca romancier cu o operă sentimentală, cum este *Călugăriţa,* dar se impune definitiv ca autor cu bogate resurse artistice, în proza realistă de moravuri, ilustrată prin *Jacques Fatalistul* sau *Nepotul lui Rameau.* Lessing s-a afirmat cu drama lacrimogenă, *Miss Sarah Sampson,* după care a evoluat spre teatrul parabolic, cu o evidentă tentă iluministă. *Nathan înţeleptul* reprezintă un exemplu elocvent pe acest plan.

Diagrama literară a secolului al XVIII-lea, ca şi aceea realizată pe plan filozofic şi estetic, se constituie astfel ca o sumă de contradicţii. În aceeaşi epocă ajung să coexiste scriitori ca Voltaire şi Rousseau, Beaumarchais şi Schiller, Diderot şi Goethe, Lesage şi Goldsmith, Houdar de la Motte şi Young, Saint-Lambert cu Thompson, Wieland cu Fielding etc.

Prelungirile rococoului se interferează astfel în creaţia lirică cu poezia abstractă de factură clasicizantă, ecourile barocului în roman se încrucişează cu proza realistă, iar aceasta, la rîndul său, cu discursul epistolar sentimental.

Gîndirea estetică uneşte aceleaşi antinomii, reprezentate de operele lui Johnson, Diderot, Winckelmann, Lessing, Herder, Schiller, Shaftesbury, Burke, Vico etc.

În plină fază de apogeu a iluminismului, susţinut în cea mai mare măsură, de o doctrină literară clasică, *preromantismul englez* acreditează cultul sentimentului, etalarea liberă

a eului, elogiul naturii. Nu multă vreme mai tîrziu, pe parcursul aceluiaşi secol, mişcarea literar-artistică germană *Sturm und Drang* afirmă şi ea cursul liber al subiectivităţii în creaţia literară ; apologia fanteziei creatoare şi a geniului, neconstrîns de nici un fel de norme prestabilite. Fenomene sincronice contradictorii, reacţii ale sentimentului împotriva raţiunii, înscrise într-o anumită diacronie, *timpi tari* ai normelor restrictive, *timpi moi* ai libertăţii creatoare, iată fizionomia unui secol care începe în unele ţări mai devreme şi în altele mai tîrziu, avînd un final, înscris între frontierele sale sau într-o devenire, sensibil îndepărtată de acestea.

De aceea, atunci cînd Pierre Francastel defineşte gîndirea filozofică din epoca luminilor, el nu face decît să semnaleze o suită de contradicţii. *„Luminile se identifică în sensul filozofic al termenului, cu desfăşurarea unei gîndiri cînd empiriste, cînd raţionaliste, pornind de la mijlocul unui secol, ale cărui antecedente sînt diverse, dar a cărui formă pozitivă este departe de a fi căpătat caracterul unei doctrine admise de un mare grup de aderenţi. Fiecare dintre participanţii la mişcarea luminilor crede că a adus piatra unghiulară ; contrastele şi contradicţiile nu lipsesc deloc.“*[1]

Epoca luminilor este astfel alimentată de unele resurse care provin din trecut. Ea are însă antenele deschise spre un viitor care depăşeşte cu mult graniţele secolului al XVIII-lea în anumite ţări europene. Curent dominant de idei în unele arii de cultură, subminat de notabile forţe de opoziţie în altele, iluminismul se conjugă voluntar sau involuntar cu *preromantismul* şi creaţia sturmerilor germani şi se închide printr-un acord final, reprezentat fie de neoumanismul german, fie de curentul romantic.

Luminile, *cuvîntul magic* al epocii reprezintă astfel un fascicol solar seducător, care se stinge prin saturaţie într-o epocă ce resimte nevoia marilor umbre anxioase, aduse de romantism.

Unele aspecte ale civilizaţiei şi culturii din epoca luminilor. Atît mutaţiile care au apărut în modul de gîndire din epoca luminilor, cît şi maniera de configurare a raporturilor

[1] P. Francastel, *L'Esthétique des lumières* în *Utopie et institutions au XVIII-e siècle*, p. 341.

Scanned with CamScanner

dintre individ şi societate sau amprenta specifică pe care o capătă idealurile oamenilor despre libertate şi egalitate, nu pot fi înţelese în dimensiunile şi semnificaţia lor reală, fără o atentă examinare a schimbărilor care au intervenit în viaţa fiecărui popor, ca şi a transformărilor ce au survenit între ariile-matcă de emisie a unor principii revoluţionare şi zonele periferice ale Europei, deschise din ce în ce mai evident spre receptarea lor.

Civilizaţia din perioada *Renaşterii* a stimulat dezvoltarea culturii şi a artei în jurul curţilor unor prinţi, oraşe ca Florenţa, Padova, Veneţia etc. căpătînd în acest timp o semnificaţie deosebită. Dar, în acelaşi timp, nu se poate trece cu vederea rolul dominant al unor mari capitale ca Roma şi Madridul, din care au iradiat ideile majore ale vremii despre cultură şi artă. Odată cu perioada de eflorescenţă a clasicismului din secolul al XVIII-lea, capitalele din sudul Europei intră într-un îndelungat con de penumbră, în timp ce Parisul şi scriitorii polarizaţi în jurul *regelui-soare* se constituie ca un focar de cultură cu o funcţie hegemonică pe plan european. *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* a reprezentat pentru Voltaire, pe tot parcursul carierei sale literare, un ideal care părea să nu poată fi depăşit de epocile următoare. De fapt, lucidul autor al lui *Candide* s-a înşelat, în primul rînd, asupra semnificaţiei pe care a avut-o în istoria culturii şi a civilizaţiei europene însuşi secolul în care a trăit. Cînd Ludovic al XIV-lea a murit, Massillon a ţinut acea celebră predică, ce punea în lumină mai degrabă uşurarea provocată de dispariţia *regelui-soare* din arena politică europeană decît meritele sale.

Pe parcursul secolului al XVIII-lea au apărut însă unele mutaţii decisive în diagrama centrelor de cultură, apte să scoată în relief contextul în care s-au configurat noi arii de civilizaţie, ca şi ponderea pe care acestea au deţinut-o pe plan european.

Examinînd sensul acestor mutaţii, Paul Hazard observase de multă vreme că gloria Spaniei din epoca renascentistă a scăzut în mod sensibil, iar Roma deşi mai iradia unele idei demne de reţinut reprezenta un centru de cultură cu o rezonanţă mult mai redusă. Acelaşi cercetător atrăgea atenţia asupra faptului că Olanda începuse să reprezinte o lume

Scanned with CamScanner

nouă, capabilă să adăpostească marile spirite liberale, ostracizate în țările lor de baștină, iar Anglia se anunța într-o manieră din ce în ce mai evidentă, ca un spirit director al epocii. În acest context nou de civilizație, Franța și-a păstrat în continuare o funcție hegemonică pe plan european, deși începuse să fie puternic concurată de cultura engleză.

Dar cantonarea oricărui cercetător literar în sfera centrelor de cultură din zona de vest și de sud a continentului nostru duce în mod inevitabil la o imagine parțială asupra acelui semnificativ *globus intelectualis,* reprezentat odinioară de Europa. Să nu uităm că pe parcursul secolului al XVIII-lea, marea putere turcească era în declin, în vreme ce Rusia reprezenta o imensă forță în plină dezvoltare, iar Prusia se constituise ca un stat militar demn de temut. În această imagine geografică a puterilor din epoca luminilor, monarhia habsburgică reprezintă un imperiu multinațional încă bine consolidat, în timp ce Franța evita cu o evidentă dificultate marile cataclisme politice de ordin intern.

Geografia puterilor din Europa iluministă ne permite să constatăm cum intră în competiție noi centre de cultură. Între acestea, figurează pe prim plan, Berlinul și Viena, iar Petrogradul din timpul lui Petru cel Mare și Ecaterina a II-a începe să exercite o seducție din ce în ce mai pronunțată asupra elitei intelectualilor din Europa. În noua competiție culturală intră astfel și alte puteri ca Prusia și Rusia, se face auzită vocea unor noi monarhi luminați în maniera de orientare a științei și a literaturii. În același timp, capătă o largă permeabilitate ideile unor gînditori din Anglia și Olanda, țări situate într-o primă fază a unei *civilizații industriale,* care distona sensibil cu civilizația agrară de tip feudal, ce era încă dominantă în cele mai multe țări europene. De fapt, Europa din epoca luminilor reprezenta doar în aparență un *spațiu-mintal* unitar. Fenomenul acesta nici nu era cu putință, deoarece țările europene se găseau în stadii foarte diferite de dezvoltare a civilizației. Predominanța civilizației industriale în unele țări din aria de nord-vest făcea ca procesul de dezvoltare a burgheziei să înregistreze un ritm mult mai rapid, în vreme ce în cele mai multe țări din sud-est, acest ritm era foarte lent.

Toate aceste elemente care țin de stadiul civilizației materiale fac ca posibilitățile de producere a unei culturi cu

Scanned with CamScanner

caracter revoluţionar, de receptivitate faţă de aceasta, ca şi de difuzare în straturi sociale cît mai largi, să înregistreze notabile deosebiri de la o ţară la alta.

În *Despre interpretarea naturii,* Diderot punea în circulaţie un pasaj programatic, menit să scoată în relief necesitatea unor opere cu un mai mare coeficient de accesibilitate pentru publicul larg. *„Există un fel de obscuritate, care s-ar putea numi «afectaţia marilor maeştri», un văl pe care le place să-l pună între popor şi natură. Cu tot respectul pe care îl datorăm numelor celebre, aş spune că o obscuritate de genul acesta domneşte în unele lucrări ale lui Stahl şi în* Principiile matematice *ale lui Newton. Numai faptul că sînt scrise în chip neinteligibil împiedică aceste cărţi să fie preţuite aşa cum merită; şi n-ar fi costat mai mult de o lună pe autorii lor să le facă clare; această lună ar fi cruţat o mie de oameni de bun simţ de muncă şi de trudă. Iată, deci, aproape trei mii de ani pierduţi pentru alte lucrări.*

Să facem filozofia populară cît mai curînd. Dacă vrem ca filozofia să meargă înainte, să apropiem poporul de nivelul la care sînt filozofii. Dacă ei vor spune că unele lucrări nu pot să fie aduse niciodată la nivelul comun al minţilor, atunci ei nu-şi dau seama ce roade poate să aducă metoda bună şi obişnuinţa îndelungată.“ [1]

Cerinţa formulată de către Diderot are, aşa cum uşor se poate constata, un dublu sens. El îşi exprimă, pe de o parte, dorinţa ca filozofia să devină mai clară şi deci mai accesibilă, dar, pe de altă parte, atrage atenţia asupra faptului că cititorii trebuie să fie aduşi la gradul de înţelegere a marilor idei din epoca sa. Obstacole existau, fără îndoială, din ambele părţi. Tomurile erudite de ştiinţă şi filozofie nu puteau fi înţelese de publicul mai larg. Dar adeseori nici cărţile de popularizare nu aveau consecinţele dorite, deoarece destinatarii lor erau, într-un procent foarte mare, analfabeţi.

Referindu-se la raportul dintre cititori şi tipurile de scriitură din epoca luminilor, Pierre Chaunu stabilea patru ni-

[1] Diderot, *Chefs-d'oeuvre,* vol. I, La Renaissance du livre, Paris, s.d.p. 120.

Scanned with CamScanner

vele de accesibilitate față de discursul scris sau oral din acea perioadă. Nivelul întîi a fost reprezentat, multă vreme, de marile tratate de știință și filozofie, scrise în limba latină. Începînd din anii 1680—1690, aceste opere încep să fie scrise în țările occidentale în limbile naționale, franceza precedînd engleza. În acest timp, atît în Germania și țările scandinave, cît și în bazinul dunărean, limba latină rămîne încă dominantă. Nivelul al doilea este reprezentat de literatură, de teatru, povestiri, epistole și romane. Nivelul al treilea s-a constituit prin limbajul curent și spontan din corespondență, iar la nivelul al patrulea se situa categoria extremă a cititorilor care atunci își făceau intrarea în istorie.

Procentul cititorilor care au acces pe parcursul epocii luminilor la nivelurile menționate de lectură, diferă de la o categorie socială la alta și de la o țară la alta. Cele patru nivele devin realizabile pe plan european în etape diferite de dezvoltare a civilizației.

Pierre Chaunu atrage atenția asupra faptului că nivelul unu a fost atins în Anglia, Franța și Olanda, începînd din 1680. Nivelul doi al vocabularului iluminist devine accesibil în aceleași țări între 1 700—1 720. Nivelul trei este realizat în Franța și Anglia între 1 730—1 740, iar nivelul patru este atins în Franța în timpul revoluției din 1789.

Treptele acestea de cultură sînt atinse pe diagrama vest-est și nord-sud tot mai tîrziu. În Germania, de pildă, nivelul unu a fost atins abia în jurul anului 1 700, iar nivelul patru la 1800. În Spania, nivelul unu a devenit posibil spre 1730, iar doi spre 1750. În Italia, nivelul patru a fost atins în perioada *Risorgimentului*, iar în țările din sud-estul Europei, accesul spre toate nivelele s-a produs mult mai tîrziu.[1]

Într-o perioadă în care gînditorii iluminiști proclamau cu un patos evident necesitatea de a lupta împotriva tenebrelor ignoranței, exprimîndu-și în același timp fără nici o ezitare năzuința de emancipare a ființei umane prin slova cărții, Europa avea în jurul anului 1750 o populație a cărei cifră

[1] Vezi P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe des lumières*, p. 20—21.

globală se înscria între 67 şi 68 de milioane locuitori. În acest timp, Franţa avea un număr de locuitori, situat între 7—8 milioane, Anglia 5—6 milioane, Spania cu anexiunile sale din Europa înregistra şi ea o populaţie de circa 8 milioane. Statisticile vremii arată că doar Rusia avea o populaţie mai mare decît Franţa, dar densitatea locuitorilor în Franţa atinsese atunci cifra de 40 de oameni pe kmp. [1]

Evident că o mare parte a populaţiei din diferite ţări europene era aglomerată în centre urbane şi în primul rînd în marile capitale. Parisul avea în secolul al XVIII-lea 600 de mii de locuitori, după statistica dată de Pilati şi 800 de mii, după informaţiile furnizate de Pollnitz. În timpul acesta, Viena număra 175 de mii de locuitori, iar Roma şi Berlinul,circa 140 de mii. [2] Populaţia oraşelor industriale engleze înregistrează un ritm rapid de creştere. Forster relatează că numărul locuitorilor din Birmingham a sporit între anii 1690—1789, de la cifra de 4 mii la aceea de 60 de mii.[3] Dar să nu uităm că marea majoritate a oamenilor din *Europa luminilor* trăieşte într-o civilizaţie cu caracter agrar, proporţia locuitorilor din centrele urbane şi industriale fiind relativ redusă în comparaţie cu cifra globală a locuitorilor din întregul nostru continent.

Date fiind mijloacele modeste de realizare a unei instrucţii şcolare elementare, este firesc să ne întrebăm cît de mare era numărul cititorilor care puteau beneficia de luminile culturii. Statisticile din anumite ţări, chiar şi cele mai riguroase, pleacă doar de la numărul celor care puteau să semneze actele de căsătorie. Dar acest fapt nu reprezintă un indiciu decisiv asupra gradului de cultură a oamenilor.

Dar mulţumindu-ne şi cu atît, ni se pare elocventă situaţia în care o ţară ca Franţa avea în 1685 un procent de 79% de analfabeţi, dintre care 86% femei şi 71% bărbaţi, între 1685—1785, analfabetismul regresînd de la 79% la 63% [4]. Chiar şi o ţară cu o civilizaţie industrială mai avansată, cum era Anglia, însuma între anii 1688—1720 doar un procent de

[1] Vezi G. Gusdorf, *Les principes de la pensée au siècle des lumières*, p. 60.
[2] Vezi R. Pomeau, *L'Europe des lumières*, Stok, Paris, 1966, p. 74.
[3] *Op. cit.*, p. 74.
[4] G. Gusdorf, *op, cit.*, p. 466.

Scanned with CamScanner

29% dintre locuitori care ştiau să citească şi să se semneze. Abia în jurul anului 1800, cînd revoluţia industrială engleză înregistrase un ritm mult mai rapid, procentul bărbaţilor care puteau să citească şi să semneze atinsese o cifră ce se situa între 65%—75%. [1]

Fenomene de acest gen au fost înregistrate chiar şi în acele ţări cu tradiţii culturale foarte îndelungate. Referindu-se la situaţia din Spania, Jean Sarailh relatează următoarele: *„Peste tot domnea ignoranţa, gustul pentru miracol şi pentru superstiţiile de toate genurile. Dacă spaniolii luminaţi cereau cu strigăte puternice înfiinţarea de şcoli, dacă societăţile economice îşi măreau eforturile generoase de înfiinţare de şcoli pentru instruirea ţăranilor şi a copiilor lor, aceasta se datoreşte, desigur, faptului că populaţia de la ţară era lipsită de cunoştinţele cele mai elementare."* [2]

Bineînţeles că şi în unele ţări din sud-estul Europei a căror structură agrară se situa în mare măsură în societatea de tip feudal, numărul locuitorilor care avea acces la slova cărţii era extrem de mic. Diagrama publicului cititor de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea din Transilvania şi, uneori, din Ţările Române, rezultă din unele informaţii pe care Cornelia Bodea le dă în studiul său *Preocupări economico-culturale în literatura transilvană între anii 1786—1830.* Din datele publicate de Cornelia Bodea rezultă că ordonanţele guvernului se tipăreau într-un tiraj care pendula între 500—4 700 exemplare. *Învăţătura despre cultura cartofului* din 1815 a fost tipărită în 4000 exemplare, iar legea amnistiei din 2 martie 1800, privitoare la unele categorii de dezertori a fost difuzată în 4700 de exemplare.

Mai semnificativă, dintr-un anumit punct de vedere, ni se pare difuzarea cărţii lui I. D. F. Rumpf, *Arătarea stăpînirii şi a caracterului lui Alexandru I, împăratul a toată Rusia,* Buda, 1815, a cărei versiune românească a fost solicitată nu numai în Transilvania, ci şi în celelalte provincii româneşti. Pe listele de prenumeranţi figurează *„Naţionalul românesc din principatul Moldovei"* cu 415 exemplare. *„Naţionalul românesc al Ţării Româneşti"* cu 374, Craiova

[1] P. Chaunu, *op. cit.*, p. 146.
[2] J. Sarailh, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII-e siècle*, Klincksieck, Paris, 1964, p. 467.

Scanned with CamScanner

cu 112, Braşovul cu 75, Sibiul cu 66, Aradul cu 104, Timişoara cu 55, Lugojul cu 54, Caransebeşul cu 90, Pesta cu 103, Buda 120 etc.

Listele de prenumeranţi la *Pedagoghia şi methodica* lui Villaume, Buda, 1818, însumează 800 de abonamente. Grupate pe *„stări"*, acestea reprezintă într-o manieră mai elocventă categoriile de cititori care se arătaseră interesate de asemenea cărţi. În felul acesta putem afla că 216 sînt *feţe duhovniceşti* din eparhia Aradului, Timişoarei, Vîrşeţului şi mănăstirea Racovăţ. *Feţele mireneşti* se distribuie astfel : 54 + 4 profesori de la preparandia din Arad, 4 + 5 profesori de la preparandia sîrbească din Sambar, 3 + 9 învăţători din districtul Caransebeş-Lugoj, 44 din districtul Oradea Mare, 103 din districtul Timişoara, 58 din regimentul grăniceresc româno-iliric şi 8 din districtul regimentului german. Inspectoratul şcolilor reunite de la Buda solicitase 4 + 28 exemplare. Lista menţionată mai cuprinde alături de cadrele didactice 71 + 24 *cetăţeni* şi *jupîni*.

O carte de un interes mai restrîns ca *Antropologia sau scurtă cunoştinţă despre om şi însuşirile sale*, Buda, 1830 a avut 633 de abonaţi. Distribuţia cititorilor pe oraşe se prezintă astfel : Arad (112), Oradea Mare (32), Timişoara (37), Caransebeş (24), Lugoj (74), Făget (30), Orşova (6), Vîrşet (64) Abrud (10), Sibiu (18), Braşov (14), Buda (2), Pesta (60), Lipova (92) etc. Abonaţii acestei cărţi au următoarele profesii : 188 sînt preoţi, circa 30 sînt învăţători şi profesori, 154 elevi şi studenţi, 7 avocaţi, 6 nobili, 40 funcţionari, 2 speculanţi (sic !), 72 meşteşugari, 6 economi (agricultori), 2 pretori şi 7 doamne şi domnişoare *„iubitoare de ştiinţă"* [1].

Bineînţeles că asemenea liste de *prenumeranţi* nu constituie un indiciu direct, referitor la numărul de locuitori din Transilvania, care ştiau să scrie şi să citească. Ele reprezintă doar o diagramă a dimensiunilor interesului pe care îl puteau provoca în această perioadă cărţile de mare accesibilitate. Mai sugestivă pentru aprecierea generală a coeficientului de alfabetizare a populaţiei ni s-a părut numărul de exemplare

[1] Apud C. Bodea, *Preocupări economice şi culturale în literatura transilvană dintre anii 1786—1830*, în *Studii*, 1956, nr. 1, p. 95.

Scanned with CamScanner

din ordonanţele imperiale, dar nici acestea nu constituie un indiciu sigur.

Nici *Enciclopedia* lui D'Alembert şi Diderot nu depăşise în medie cifra de 4000 de abonaţi, deşi numărul celor care puteau să citească era mult mai mare în Franţa. Dar şi în cazurile unde procentul locuitorilor alfabetizaţi era mai mare şi prezintă o anumită certitudine, acesta nu constituie încă un simptom al unui nivel cultural foarte ridicat. Referindu-se la *„clasa culturală"* din Franţa, Georges Gusdorf precizează că aceasta putea întruni cîteva sute de mii de persoane, ceea ce reprezenta un procent de 1,5—2%. Dar oamenii instruiţi într-un mod mai complex, care aveau acces la cărţile de filozofie nu erau mai mulţi de cîteva zeci de mii. Numărul cititorilor operelor lui Montesquieu şi Rousseau se situa, după părerea lui Georges Gusdorf, între 1000 şi 500. [1] Pe parcursul secolului al XVIII-lea, publicul cu adevărat luminat întrunea un coeficient foarte modest. De aceea şi *republica intelectualilor europeni* reprezenta, de fapt, doar o insulă modestă şi relativ izolată. De aceea, Georges Gusdorf are dreptate cînd afirmă că *„Istoria culturală trebuie înţeleasă pe planul de fundal al unei istorii a inculturii, care înglobează cea mai mare parte a populaţiei."* [2]

Nu mai puţin semnificativă pentru acest context de civilizaţie, ni se pare atitudinea intelectualilor faţă de ideea de luminare a popoarelor prin şcoală şi cărţi. În Transilvania, bunăoară, S. Micu se defineşte ca un autentic *Aufklärer*. *„Şi cărturarii români nu vor putea duce la înţelepciune pe cei neînvăţaţi şi simpli altfel decît prin cartea care să le lumineze mintea şi să înţeleagă şi ei ce e bun şi priincios. Dar şi aceşti puţin cărturari n-ajung pentru a-i învăţa din gură pe atîţia, ci prin carte mai uşor se poate face aceasta, căci orice om de rînd care poate ceti, citind începe încetinel a pricepe şi a cunoaşte."* [3]

Entuziasmul acesta pentru scoaterea oamenilor din *tenebrele ignoranţei* nu înregistrează însă un consens total pe plan european. În 1769, D'Alembert i-a propus lui Frederic al II-lea o temă semnificativă pentru premiul de meta-

[1] G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 475.
[2] *Op. cit.*, p. 476.
[3] Apud N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, III, partea întîi, ed. a II-a, 1933, p. 131.

fizică, referitoare la faptul dacă popoarele pot renunța la fabule și dacă un sistem religios permite să fie învățat ce este adevărul. După un număr apreciabil de ani, academia berlineză a inițiat acest concurs cu o temă foarte sugestivă, formulată în felul următor : *„Este necesar ca poporul să fie înșelat, să fie indus în noi erori sau să fie lăsat așa cum este."* Din cele 33 de memorii, acceptate de juriu, 20 au dat un răspuns negativ la această întrebare, iar 13 dintre acestea opinau pentru ideea ca poporul să fie lăsat în starea *„fericită"* în care se găsea.

Dar cazul acesta nu este izolat în epoca luminilor. Însuși Voltaire se arăta foarte sceptic față de posibilitatea de luminare a popoarelor prin cultură. Una din manifestările cele mai conservatoare din epoca luminilor îi aparține pedagogului francez, La Chalotais. În *Eseul despre educația națională* (1763), el își arată în mod direct nemulțumirea față de faptul că în Franța *„Niciodată nu au fost atîția studenți într-un regat, unde toată lumea se plînge de depopulare ; chiar și poporul vrea să studieze, țăranii și meseriașii își trimit copiii la colegiile din micile orășele, unde îi costă puțin pentru a trăi."* [1]

Argumentele sale de ordin practic duc spre concluzia retrogradă că oamenii din popor nu trebuie să aibă acces la cultură decît în cazuri de excepție. *„Binele societății cere ca toate cunoștințele poporului să nu depășească cu prea mult ocupațiile sale. Orice om care vede mai departe de trista sa meserie nu se va mai achita niciodată în aceasta cu răbdare și curaj. Aproape că nu este necesar pentru oamenii din popor ca aceștia să știe să scrie și să citească, cu excepția acelora care trăiesc din aceste arte sau cu excepția altora pe care aceste arte îi ajută să trăiască."* [2]

În acest context, vocea unui spirit demofilic, prin excelență, cum era Helvétius, se opune cu fermitate oricărui tip de *malthusianism pedagogic*. *„Mă întrebați de ce este bine să instruim poporul ? Dar de ce oare ar putea instrucția să-i facă rău. Dacă unii oameni au interesul să-l înșele, nimeni nu are interesul să fie înșelat."* [3]

[1] La Chalotais, *Essai d'éducation nationale*, 1763, p. 25.
[2] *Op. cit.*, p. 25—26.
[3] Helvétius, *Lettre à Lefebvre-Laroche*, 15 aug. 1769, în *Oeuvres complètes de . . . .*, vol. XIV, 1795, p. 99.

Scanned with CamScanner

Ameliorarea individului prin educaţie şi cultură nu reprezintă un scop în sine. Atunci şcolile înfiinţate aparţineau unor ordine religioase, cum era acela al iezuiţilor care dispunea de un mare număr de colegii. Îndoctrinarea tineretului era realizată în spiritul lor. Dar cînd asemenea şcoli erau patronate de stat, ţinta celor care conduceau destinele ţărilor era de a pregăti pe viitorii cetăţeni în sensul concepţiei social-politice pe care o promovau.

Un raport al cancelarului Kaunitz către Maria Tereza, realizat se pare din indicaţia lui Iosif al II-lea, atrăgea atenţia asupra faptului că atît viaţa culturală, cît şi industria, nu se pot dezvolta într-o ţară unde domneşte ignoranţa şi prostia [1]. Intenţiile acestui raport, care indică o anumită concepţie despre integrarea individului într-o anumită matcă de civilizaţie, ţintesc spre formarea unui cetăţean luminat şi rentabil pentru societatea în care trăieşte şi, în acelaşi timp, urmăresc educarea unui individ apt să se supună şi să creadă în ordinea statală din ţara unde trăieşte. Însuşi rolul învăţătorului, privit ca un luminator conformist al poporului, este apreciat din acest unghi de vedere.

„Învăţătorul trebuie să fie în acelaşi timp un slujitor al bisericii şi, deoarece ar trebui să se ordone traducerea de diferite cărţi pentru instruirea poporului, cărţi de economie care au devenit deja cunoscute în ţară, trebuie să se încurajeze şi tipărirea de instrucţiuni cu toate ordinele prinţilor, concepute scurt şi clar, urmînd să fie trimise în fiecare sat. Astfel, dascălul va trebui să citească poporului atît instrucţiunile economice, cît şi ordinele amintite, după un anumit timp, urmînd să se stimuleze prin aceasta un nou scop final.

Comunicîndu-se poporului cunoştinţele necesare despre religie, morală, agricultură, ca şi ordonanţele conducătorilor, urmează ca încetul cu încetul să se modifice prin aceasta spiritul naţional şi, în acelaşi timp, să se înlăture cu totul neştiinţa celor mai multe ordine.“ [2]

Funcţia civilizatorică a culturii era astfel determinată de climatul politic specific din fiecare ţară. Europa luminilor din veacul al XVIII-lea şi-a schimbat sensibil faţa în compa-

[1] F. Maas, *Der Josephinismus*, vol. II, 1778–1779, Verlag Herold, Wien, 1953, p. 181.
[2] *Op. cit.*, p. 181.

Scanned with CamScanner

rație cu societatea de tip feudal. Casele oamenilor au devenit mai spațioase și mai solide, drumurile lungi dintre țări au început să fie mai sigure, informațiile au ajuns astfel să capete și ele o circulație ceva mai rapidă, tehnica a pus în slujba omului un ingenios aparat de măsurare a timpului, care este orologiul, iar mașina cu aburi, odată inventată, avea să scurteze și mai mult distanțele între țări. În felul acesta și informațiile despre modul de viață a popoarelor, ca și despre sistemele lor de guvernare, sînt difuzate mai repede și mai exact. Viața statică din secolul al XVIII-lea se schimbă în favoarea alteia, cu un caracter mult mai dinamic.

Toate aceste transformări operate în straturile cele mai diverse ale civilizației europene impun încetul cu încetul alte raporturi între conducătorii de state și popoarele pe care le guvernează. Dinamica vieții sociale, stimulată de configurarea primelor elemente ale civilizației industriale a scos la suprafață *burghezia,* care în această perioadă deținea atributele majore ale unei clase în ascensiune. Ea intrase în arena economică, apoi în viața culturală și politică în numele unor principii liberale și umanitare, ce aveau să-și găsească un grabnic ecou în toate țările europene. Dar pătrunderea acestei clase tinere, pline de vitalitate, în arena politică nu a fost lipsită de anumite seisme sociale mai profunde, ce s-au reflectat și în genul de relații dintre cei ce guvernau și cei care erau guvernați. Cetățeanul luminat din secolul al XVIII-lea nu mai era un supus foarte comod față de suveranul său, indiferent de faptul dacă era un intelectual de elită sau un ins ce ajunsese la conștiința necesității de o participare la modul de organizare a vieții sociale pe baze mai echitabile decît în veacurile trecute. Oroarea față de absolutismul tiranic devenise o *„maladie"* ce amenința să se extindă repede în toată Europa.

Din momentul în care Bossuet afirmase în *La politique tirée des propres paroles de l'Ecriture sainte* (1678—1693—1700) că puterea monarhului este de natură divină și autoritatea lui se bazează pe religie, sau de la «glorioasa revoluție» (1688) din Anglia pînă la revoluția franceză, cînd ducerea regelui la ghilotină anulează orice încredere în forța mistică a acestuia, în spațiul mintal european au avut loc modificări fundamentale, soldate în cele din urmă cu schimbarea violentă sau mai lentă a raportului de forțe din diferite țări.

Scanned with CamScanner

În *La civilisation de l'Europe des lumières,* Pierre Chaunu demarcase patru straturi de civilizaţie pe continentul nostru, primul însumînd zona nord-vest (Franţa, Anglia, Olanda), altul zona mediană (Germania, Prusia, Austria etc.), altul zona sudică (Spania, Italia) şi ultimul cu o extindere ce marca toate ariile periferice. Cercetarea acestor niveluri ale civilizaţiei ne permite să observăm cum instaurarea democraţiei burgheze, de tip parlamentar, începe cu ţara care beneficia de civilizaţia industrială cea mai dezvoltată (Anglia). Ea se extinde mai tîrziu în Franţa, după care înregistrează o rezistenţă din ce în ce mai mare, de la *vest* spre *est* şi de la *nord* spre *sud,* în toate ţările cu o civilizaţie agrară cu puternice rămăşiţe feudale (Ungaria, Ţările Române, Rusia), ca şi în statele sau ducatele, unde conducătorii se bazau pe puterea militară şi menţinerea popoarelor în stare de înapoiere (Spania, Italia). Prin dispersarea sa în state foarte mici, Germania reprezenta o situaţie specifică.

În acest context social-istoric, unii conducători de state încearcă să se adapteze la noua situaţie, construindu-şi în mod programatic un stil de guvernare, tipic pentru ceea ce gînditorii au ajuns să denumească *monarhii luminaţi.* Frederic al II-lea, Iosif al doilea, Ecaterina a II-a, ca şi unii prinţi din ducatele germane (Weimar), reprezintă cazurile cele mai cunoscute. Ei iniţiau reforme cu caracter economic şi social, încurajau, pînă la o anumită limită, dezvoltarea ştiinţei şi a artei, imprimînd, totodată, şi un caracter mai liberal unor instituţii patronate de stat.

Referindu-se la Frederic al II-lea, care fusese personalitatea cea mai impozantă din modesta serie a *suveranilor luminaţi,* Paul Hazard preciza că acesta era tipul conducătorului care dorea să cunoască în mod direct realitatea din ţara sa. În călătoriile sale prin Prusia, discuta cu primarii probleme administrative, îi întreba pe ţărani asupra roadelor muncii lor, chema funcţionarii la ordine. Tot el acordase toleranţa cetăţenilor francezi persecutaţi din motive religioase şi le oferise adăpost în ţara sa, convins că aceştia reprezentau o forţă economică rentabilă.

Frederic al II-lea era un diplomat abil şi un militar autoritar, capabil să-i farmece pe intelectuali prin pasiunea sa reală pentru literatură. Dar, aşa cum a remarcat Paul Hazard, deşi acest *suveran luminat* se declarase *„servitorul statului“,*

Scanned with CamScanner

el era, de fapt, *însuşi statul.* [1] Toate reformele acceptate nu puteau porni decît de sus în jos.

Venit la conducerea unei monarhii multinaţionale, ale cărei articulaţii ameninţau în permanenţă să se destrame, Iosif al II-lea a fost nevoit să iniţieze unele reforme foarte utile pentru a anihila pe această cale spiritul de revoltă din monarhia habsburgică.

Dacă pe vremea cînd era coregent, Maria Tereza încerca să-i ascundă anumite fapte revoltătoare, dînd, de pildă, ordine să fie ridicate cadavrele spînzuraţilor de pe drumurile pe care călătorea, mai tîrziu, în calitate de împărat încearcă să-şi formeze singur un punct de vedere despre starea supuşilor. Cele mai multe impresii sînt pline de decepţii. În Boemia constată o mortalitate foarte ridicată, la Lintschau află că judecătorul i-a ameninţat pe iobagi că li se va aplica pedeapsa de cincizeci de bastoane, dacă vor ieşi cu plîngeri în faţa suveranului, iar în Ungaria a avut prilejul să asculte totuşi plîngerea unui iobag. Acesta îi mărturisise că din timpul unei săptămîni nu-i rămîne nimic, deoarece patru zile sînt date pentru robotă, una pentru pescuit, una pentru vînătoare, iar ultima îi aparţine lui Dumnezeu. [2]

Îngrijorat de starea din imperiu, speriat de răscoalele ţărăneşti, receptiv faţă de unele idei liberale din epoca luminilor, dornic să limiteze forţa centrifugală a nobililor, avizi de o autonomie cît mai mare, Iosif al II-lea a iniţiat unele reforme cu sensibile consecinţe pentru ţăranii iobagi şi mica burghezie, ca şi lumea meşteşugarilor. Dintr-un larg evantai de reforme şi măsuri, semnalăm, în primul rînd, edictele referitoare la toleranţa religioasă şi desfiinţarea iobăgiei, la care se adaugă restricţiile privitoare la drepturile clerului, desfiinţarea cenzurii, anularea pedepsei cu moartea, acceptarea divizibilităţii proprietăţii etc.

Este adevărat că multe dintre reformele şi măsurile determinate de *monarhul luminat* de la Viena erau diminuate prin unele acţiuni de culise sau rezistenţa nobililor faţă de ele. Iosif al II-lea intra, se pare, adeseori în mod programatic în acest joc. De aceea, Ernst Benedikt îl numea pe suveranul

[1] P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII-e siècle,* Fayard, Paris, 1963, p. 325.
[2] E. Benedikt, *Kaiser Joseph II,* Wien, 1947, p. 127.

Scanned with CamScanner

de la Viena *„un paratrăznet al revoluţiei“* sau *„un om al filozofiei şi un practician al machiavelismului“*, dublat de *„un geniu şi un diletant care se joacă.“* [1]

Încercarea lui Fr. Valjavec de a surprinde coordonatele fundamentale ale iozefinismului, îl duce la concluzia că acesta reprezintă, de fapt, o evidentă tentativă de conciliere dintre spiritul vechi şi climatul liberal nou, deschis spre era reformelor. *„Iozefinismul este rezultatul mai multor serii de dezvoltări spirituale, el este în primul rînd consecinţa unor năzuinţe de realizare a unui echilibru între concepţiile timpului trecut din domeniul politic şi cultural-bisericesc, pe de o parte, precum şi între spiritul iluminismului, tendinţele de secularizare şi de laicizare, pe de altă parte.“* [2]

Dar nici Ecaterina a II-a, care reprezintă tipul *monarhului luminat* dintr-o ţară cu o civilizaţie agrară din zona de est a Europei nu rămîne străină de era reformelor care vizau sistemul de educaţie a poporului şi stimularea ştiinţei. Faptul acesta nu este confirmat doar de corespondenţa sa cu D'Alembert şi Diderot, ci şi de dorinţa de a aduce anumiţi învăţaţi din alte ţări la curtea sa. Cercetătorii semnalează ca un semn al spiritului inovator, reprezentat de această împărătească, caracterizată printr-un comportament contradictoriu faţă de intelectualii din interior în raport cu cei străini, celebrul *Nakaz* conceput de Ecaterina. *Instrucţiunile* menţionate cuprind 655 de articole. Spiritul iluminist al acestora rezultă din atitudinea de condamnare a torturii, din căutarea unei proporţii fireşti între culpabilitate şi pedeapsă, ca şi din intenţia de suprimare sau cel puţin de restrîngere a pedepsei cu moartea. Acelaşi text proclamă toleranţa religioasă, necesitatea ca suveranii să fie slujitorii adevăraţi ai popoarelor pe care le conduc. Observaţiile despre agricultură lasă să se întrevadă concluzia că prosperitatea agriculturii nu se poate produce decît atunci cînd ţăranii vor deveni stăpînii pămînturilor pe care lucrează.

Dar acest *cod civil*, cum a numit Albert Lortholary *Nakazul* Ecaterinei nu a putut fi pus în practică. [3] După şedinţe

[1] *Op. cit.*, p. 8.
[2] Fr. Valjavec, *Der Josephinismus*, ed. a II-a, Verlag von R. Oldenbourg, München, 1945, p. 8.
[3] A. Lortholary, *Les philosophes du XVIII-e siècle et la Russie*, Boivin, Paris, 1951, p. 102 şi urm.

Scanned with CamScanner

interminabile, împărăteasa Rusiei de odinioară a renunţat la acest proiect iluminist, speriată, se pare, de rezistenţa nobililor.

Dar nu în ţările conduse de aşa-zişii *monarhi luminaţi* a putut să fie realizat climatul politic cel mai liberal, capabil să întrunească adeziunea şi entuziasmul gînditorilor din acea vreme. Cum este şi de aşteptat, acest climat nu s-a putut cristaliza decît într-o ţară cu o civilizaţie industrială evoluată, unde burghezia putea să reprezinte suportul puterii de afirmare a noilor idei. În Anglia, acest climat a început să se contureze încă din 1688, cînd a avut loc *glorioasa revoluţie. Declaraţia dreptului omului* a reprezentat textul fundamental al unei epoci care anunţa un spirit nou. Prin această *Declaraţie* s-a ajuns la limitarea drepturilor suveranului, lăsat în continuare să domnească, dar nu să guverneze în mod direct. Sistemul parlamentar instaurat a trezit în scurtă vreme interesul şi admiraţia cărturarilor luminaţi din Europa.

În *Scrisorile filozofice* (1734), Voltaire îşi exprimă adeziunea entuziastă faţă de acest nou sistem de guvernare. *„Naţiunea engleză e singura de pe pămînt care a reuşit să reglementeze puterea regilor, împotrivindu-li-se, şi care, din sforţări în sforţări a întemeiat, în sfîrşit, această guvernare înţeleaptă, în care principele, atotputernic să facă binele, este legat de mîini ca să nu facă rău, în care nobilii sînt mari, fără a fi obraznici, fără a avea vasali, şi în care poporul contribuie la cîrmuire fără deosebire."* [1]

Statuarea parlamentului englez are un rol fundamental atît în procesul de democratizare a vieţii de stat, cît şi în stimularea dezvoltării civilizaţiei industriale, cu toate consecinţele sale pe planul vieţii politice şi culturale. Dar revoluţia aceasta complexă s-a produs pe o cale paşnică. Între burghezia care se afirmă odată cu revoluţia industrială şi aristocraţia engleză s-a realizat o pactizare tacită, ce s-a soldat cu unele mutaţii de mentalitate în însuşi actul de exercitare a diviziunii puterii, dar şi cu integrarea unor exponenţi ai aristocraţiei în climatul creat de capitalism.

Cele două partide, *whig* (format din burghezia partizană a supremaţiei parlamentului asupra monarhiei) şi *tory* (susţinut

[1] Voltaire, *Opere alese*, I, ESPLA, 1957, p. 262—263.

Scanned with CamScanner

cu precădere de nobilii care apărau monarhia autoritară și suverană), se succed la putere, fără să prilejuiască seisme grave în viața politică a Angliei. Civilizația engleză impusese în acea vreme sistemul de guvernare cu caracterul cel mai democratic din lume.

Farmecul civilizației engleze, ca și interesul stîrnit de instituțiile sale politice, face ca rezervele celor de pe continent față de viața insulară a acestei lumi nordice să fie înlocuite cu o stare de curiozitate intelectuală. La începutul epocii luminilor, englezii înșiși mai aveau unele complexe, rezultate din comparația modului lor de viață din mediul urban, cu cel din Franța. Garrick, bunăoară, nu ezitase să afirme cu toată convingerea că Londra este bună pentru englezi, dar Parisul este fermecător și instructiv pentru toți oamenii. Spre deosebire de Garrick, Samuel Johnson păstrează mentalitatea insularului care crede în supremația vieții londoneze. De aceea, va spune la un moment dat că cine este obosit la Londra este, de fapt, obosit de viață.

Deplasarea centrului de interes spre Anglia se produce odată cu considerarea sa ca un *model* al civilizației europene și un prototip exemplar al instituțiilor politice. Oamenii de litere, cu precădere cei din Franța, au fost primii care au acreditat pe continent asemenea impresii despre puțin cunoscuta țară a nordului. Voltaire vizitează Anglia în 1726, abatele Prévost în 1728, Casanova în jurul anului 1760, Alfieri în 1767.[1] Toți rămîn încîntați de faptul că au descoperit o țară bogată, bine organizată, cu drumuri bune, mari întreprinderi industriale și o agricultură prosperă. Cînd în 1772, abatele Morellet vizitează manufacturile de la Birmingham și întreprinderile de filatură de la Gloucestershire, el rămîne profund impresionat de cele văzute.

Perioada de răspîntie dintre absolutismul *regelui soare* și instaurarea sistemului parlamentar englez aduce pe prim plan, la începutul epocii luminilor, două modele de organizare statală. Cel englez reprezenta un tip nou de distribuire a puterii, un ideal spre care tindeau cele mai multe minți luminate din Europa. În raport cu această *monarhie temperată*, genul de *monarhie administrativă* franceză, manevrată de un singur om, pusă la punct de oamenii lui Colbert și

[1] Vezi R. Pomeau, *L'Europe des lumières*, p. 74.

Scanned with CamScanner

adusă de Ludovic al XIV-lea la punctul său maxim de strălucire, reprezenta pentru gînditorii din epoca luminilor o formă perimată. De aceea, moartea *regelui soare,* a fost privită de cei mai mulţi intelectuali francezi ca o eliberare de un tiran, ca un moment generator de speranţa într-o altă alcătuire statală, mai echitabilă şi mai modernă.

Venirea pe tron a lui Ludovic al XV-lea (1715—1774) părea să acrediteze asemenea nădejdi. Aducerea unui economist de talia lui Turgot în administrarea bunurilor statului, împins la ruină prin războaiele *regelui-soare,* părea să îndreptăţească aceste speranţe. Enciclopedist luminat, partizan al spiritului înnoitor în acţiunea de administrare a puterii, Turgot deschide drumul unor reforme mult aşteptate. Dar spre decepţia spiritelor luministe, Turgot este înlăturat, iar sistemul guvernamental francez rămîne încătuşat în vechile legi, ce întreţineau o mare inegalitate între clase şi categorii sociale.

Cu mult înainte de moartea *regelui-soare,* Fénelon scotea în evidenţă cu o rară îndrăzneală în *Scrisoarea regelui* (1694), starea gravă de lucruri din Franţa de odinioară. *„Cu toate acestea, poporul pe care trebuie să-l iubiţi, ca şi pe copiii dumneavoastră, şi care pînă acum v-a arătat simţăminte profunde, moare de foame. Cultura pămînturilor este aproape abandonată, oraşele şi satele se depopulează, maşinile lîncezesc şi nu mai aduc bani meşterilor. Comerţul este nimicit. În consecinţă, aţi distrus jumătate din forţele reale dinlăuntrul statului pentru a realiza şi apăra zadarnic cuceriri în afară".* [1]

Opinia lui Fénelon concordă întrutotul cu impresia ce se degajă din predica lui Massillon, care preciza că odată cu moartea regelui-soare va înceta şi *carnagiul* din Franţa, prilejuit de atîtea războaie ruinătoare. Dar lucrurile nu s-au schimbat, deşi Ludovic al XV-lea era un rege moale, lipsit de ambiţia unui mare purtător de războaie. Privilegiile aristocraţiei continuau să dăinuiască, clerul deţinea încă averi foarte mari, iar ţărănimea franceză ajunsese într-o situaţie dezastruoasă, în momentul în care aceasta se ameliorase sensibil în alte ţări.

[1] Apud J. M. Goulemot şi M. Launay, *Le siècle des lumières,* Ed. du Seuil, Paris, 1968, p. 23.

Scanned with CamScanner

Cînd Arthur Jung îşi consemna impresiile de călătorie din Franţa, el punea în lumină aspecte de-a dreptul revoltătoare. Peste tot, nota el, am văzut numai închisori şi mănăstiri. Clerul şi nobilii dispuneau de averi fabuloase, în vreme ce poporul era muritor de foame. O asemenea situaţie i se părea, pe bună dreptate, călătorului englez, întrutotul incompatibilă cu ideile unui veac luminat, cînd se cristalizase o altă concepţie despre distribuţia bunurilor.

În aceste împrejurări, rezistenţa aristocraţiei şi a clerului faţă de spiritul înnoitor al veacului, ca şi lipsa de receptivitate a monarhului absolut faţă de marile reforme liberale, cerute de gînditorii iluminişti, a constituit începutul unei mari crize, declanşată de contradicţiile dintre două lumi, care s-a soldat cu revoluţia şi aducerea regelui la ghilotină.

În acest context al civilizaţiei franceze, gînditorii iluminişti, ca şi scriitorii, au ieşit în arena literară, ca nişte apărători ai idealurilor noii clase în ascensiune şi, adeseori, ca nişte exponenţi ai stării de spirit al întregului popor asuprit. Rezistenţa monarhiei absolute franceze faţă de spiritul înnoitor al veacului a constituit cauza fundamentală care a dus la răsturnarea ei prin violenţă.

Atunci cînd caracterizează modul revoluţionar de gîndire care se cristalizează în Franţa din epoca luminilor, Georges Gusdorf surprinde contextul ei real de desfăşurare *„La Paris, gîndirea liberă este o gîndire contra. Văzut de la Paris, secolul al XVIII-lea este perioada criticii sistematice a bisericii, a puterii, a luptei împotriva intoleranţei şi a arbitrariului.“* [1]

Acelaşi cercetător relevă faptul că pentru gînditorii francezi, iluminismul nu era un *articol de export*. El îşi avea publicul său real în interior. Dar acest fenomen constituie un act privat, de ordin personal. Autorităţile nu priveau cu ochi buni ideile liberale, chiar dacă erau utile, considerîndu-le nocive atît pentru ordinea de stat, cît şi pentru biserică.

Europa franceză din epoca luminilor nu reprezintă supradimensionarea unui orgoliu naţional sau a unor valori, nici nu indică doar preeminenţa unei limbi pe continentul nostru. Ea este, de fapt, *spaţiul-matcă* al ideilor revoluţionare, zona iniţială din care acestea iradiază peste toate frontierele ţărilor

[1] G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 67.

Scanned with CamScanner

din acest *globus intelectualis*, care însumează atîtea disparităţi.

Dacă în *geografia afectivă* a luminilor, Anglia reprezintă, în planul diacronic, diferenţa unei *vîrste mintale* faţă de Franţa, atît prin civilizaţia sa, cît şi prin gîndirea filozofică, Germania apare ca un simbol al unei rămîneri în urmă cu cel puţin două *vîrste mintale* faţă de primele două arii-matcă ale gîndirii iluministe.

Pe parcursul secolului al XVIII-lea Germania şi Italia mai reprezintă în spaţiul european nişte simboluri care nu acoperă o populaţie unită în mari state naţionale. Evident că am eludat din acest context ţările mici din sud-estul Europei, unde epoca luminilor începe mult mai tîrziu, sub zodia sentimentului de eliberare naţională, care se sincronizează pe plan istorico-literar cu apariţia romantismului.

Dar zona cea mai specifică pentru existenţa acestui *Kleinstaaterei* rămîne Germania. Se ştie doar că în afară de monarhia habsburgică şi Prusia, restul poporului german era divizat în 300 de teritorii autonome. Dintre acestea, 94 erau conduse de prinţi din rîndurile clerului sau laici, 103 erau comitate, 40 erau guvernate de prelaţi, iar 51 erau oraşe autonome imperiale.

În aceste condiţii, cînd fiecare stat sau oraş ţinea foarte mult la autonomia sa, atît burghezia, cît şi intelectualitatea, nu puteau reprezenta o forţă unită, deşi atît una cît şi cealaltă năzuiau spre alt mod de existenţă. Elocvent în acest sens, ni se pare punctul de vedere exprimat de Karl Friedrich von Moser în 1765. *„Noi sîntem un popor pe care îl uneşte comunitatea de nume şi de limbă. Noi avem acelaşi suveran şi legi care determină constituţia noastră, drepturile şi datoriile noastre... Prin forţă şi putere, noi sîntem primul stat din Europa, ale cărui coroane regale strălucesc peste capetele germane. Şi totuşi, de mai multe secole, situaţia noastră politică este o enigmă, noi sîntem prada vecinilor noştri şi obiectul lor de batjocură. Noi sîntem divizaţi între noi şi neputincioşi din cauza acestei împărţiri ; sîntem destul de puternici pentru a ne face rău nouă înşine, incapabili să ne protejăm, insensibili la onoarea numelui nostru, indiferenţi faţă de suveranul nostru, neîncrezători unii faţă de alţii — un mare popor şi totuşi un popor disprețuit, un popor prieten care ar putea să*

Scanned with CamScanner

fie fericit şi totuşi un obiect demn de milă."[1] În aceste condiţii, liberalizarea notabilă a gîndirii şi a literaturii germane nu este cu putinţă. În numeroase ducate germane, prinţii care le conduceau dispuneau de o putere absolută, iar biserica, la rîndul său, îşi exercita controlul tiranic asupra oricăror idei sau opere ce anunţau un spirit revoluţionar. În unele state germane însăşi circulaţia operelor iluminiştilor francezi era sancţionată prin legi foarte aspre. Şi nu o dată, marile spirite îndrăzneţe ale Germaniei de odinioară au sfîrşit într-o totală izolare în turnurile întunecate ale odioaselor închisori germane. Dacă nu am aminti decît raporturile dintre Schiller şi ducele de Wűrtenberg, ca şi interdicţia de a mai fi publicate operele acestui mare scriitor, ar fi suficient pentru a înţelege climatul în care s-a dezvoltat cultura germană din epoca luminilor.

Cele cîteva secvenţe desprinse din spectrul civilizaţiei din epoca luminilor, peste care s-au sedimentat mai multe tipuri de guvernare, ca şi mai multe genuri de instituţii culturale, ce aveau o finalitate diferită, nu sînt de natură să reprezinte fizionomia Europei de odinioară în totalitatea sa. Ele constituie doar anumite *decupări* din acest *globus intelectualis,* pe care le-am considerat semnificative pentru stadiul în care s-a dezvoltat gîndirea iluministă, ca şi pentru genul eteroclit de relaţii şi comportament dintre oamenii de litere şi ordinea de stat.

Toate aceste aspecte sînt de natură să demonstreze că *spaţiul mintal* din epoca luminilor nu era omogen pe planul civilizaţiei, aşa cum nu putea să fie unitar nici pe planul cel mai înalt, reprezentat de *republica intelectualilor* europeni. Ea este încă doar un deziderat. Structura unei epoci plină de contradicţii şi disparităţi nu putea să se configureze decît în aceeaşi manieră şi pe planul culturii.

De altfel, însăşi ideea de civilizaţie era investită cu sensuri diferite.

Este elocvent în acest sens faptul că în aceeaşi epocă gînditorii iluminişti făceau apologia *înţeleptului sălbatic,* cercetau cauzele care au dus la progresul şi la decăderea civilizaţiei în antichitate, căutau cu grjă să cunoască legile civilizaţiei din

[1] Apud G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 81—82.

Scanned with CamScanner

vremea lor. Adam Smith, Vico, Dimitrie Cantemir, Gibbon, Herder, Ferguson etc., reprezintă doar cîteva nume din suita largă a economiştilor, istoricilor şi filozofilor dornici să examineze factorii în funcţie de care se dezvoltă civilizaţia din epoca lor.

Georges Gusdorf constata, dealtfel, că însuşi cuvîntul *civilizaţie* apare atît în limba franceză, cît şi în cea engleză, pe parcursul veacului al XVIII-lea. Acelaşi cercetător ne informează că în programul de reformare a învăţămîntului superior francez, elaborat de profesorul luxemburghez Hoffner în 1792, acesta arăta necesitatea introducerii unui curs de *istoria civilizaţiei* în învăţămîntul umanistic cu caracter filozofic. [1] Hoffner este acela care foloseşte în proiectul menţionat substantivul *civilizaţie,* ce va figura abia în ediţia a cincea a *Dicţionarului Academiei Franceze* (1798).

Ideea de *civilizaţie* a fost în mod firesc asociată cu aceea de *evoluţie.* Viziunea dinamică, istoristă pe care gînditorii iluminişti o aduceau asupra societăţii şi artei, aşeza la temelia omenirii ideea de *evoluţie* ale cărei cauze erau căutate de cercetătorii din acea vreme în zone diferite. În *Eseu despre poezia epică,* Voltaire scria următoarele :„*Aproape toate operele oamenilor se schimbă, ca şi imaginaţia care le produce. Obiceiurile, limbile, gesturile popoarelor celor mai apropiate, diferă. Dar ce spun eu, aceeaşi naţiune nu mai este de recunoscut la capătul a trei sau patru secole.*“ [2] Preocuparea pentru dezvoltarea civilizaţiei şi a societăţii se înscrie în dimensiunile unui mod de gîndire opus *fixismului* proclamat în acea vreme de unii savanţi naturalişti. Fundalul filozofic al operelor de sociologie şi istorie a civilizaţiei este mult mai avansat decît cel întîlnit în sfera unor ştiinţe pozitive.

Cercetătorii care studiază fenomenele de civilizaţie din diferite epoci se apleacă cu precădere asupra cunoaşterii cauzelor ce le-au generat.

Teoria climatului reprezintă pentru Montesquieu nu numai o cale de înţelegere a opoziţiei *nord-sud,* întreţinută de două tipuri de civilizaţie. Ea constituie în acelaşi timp un act de sondaj în psihologia popoarelor, considerată atît ca o cauză cît şi ca un efect al modului lor de viaţă şi comportament. Re-

[1] G. Gusdorf, *op. cit.,* p. 335.
[2] Voltaire, *Oeuvres complètes,* vol. 8, Paris, 1877, p. 307.

Scanned with CamScanner

laţionarea factorilor materiali cu cei de ordin spiritual îi permite gînditorului francez să demonstreze că tipul de civilizaţie stabilizată într-o anumită ţară nu poate fi înţeles fără cunoaşterea mediului său geografic, a climei, a dimensiunilor acestei arii de viaţă şi a moravurilor ce i-au imprimat o amprentă specifică.

Prezentă la Montesquieu pe planul comparaţiei între tipurile de civilizaţie, opoziţia *nord-sud* va fi transpusă mai tîrziu de M-me de Staël în viaţa literară.

Pînă şi parabola literară, realizată de Voltaire în *Micromegas* subliniază comportamentul uriaşilor din Sirius faţă de mica noastră planetă, înzestrată cu fiinţe foarte inteligente.

În gîndirea germană, Herder este acela care exprimă unele idei privitoare la cauzele civilizaţiei, asemănătoare cu cele întîlnite la Montesquieu. Opiniile sale cele mai semnificative pe acest plan sînt însumate în *Idei despre filozofia istoriei umanităţii*. Gînditorul german vede în fiecare lucru, fiinţă umană sau noţiune un *minimum* sau un *maximum* de energie, menite atît să ducă la conservarea unor regnuri şi specii, cît şi la actul de civilizare a omenirii. Dar civilizaţia şi cultura se dezvoltă în fiecare caz, într-o anumită matcă specifică, determinată de legi, climat, sistem de guvernare etc. De aceea, Herder consideră globul nostru ca un imens atelier în care se dezvoltă cele mai diverse genuri.

După opinia lui Herder, marile acte de civilizaţie şi cultură rezultă dintr-o detaşare lentă de anumite forme primitive de manifestare a spiritului uman. În felul acesta, religia naturală a popoarelor s-a desprins din magie şi erezie, filozofia s-a configurat în sălile de curs ale dialecticienilor care polemizau între ei, ştiinţa s-a născut din primele încercări de vrăjitorie. Din această stare originară de confuzie a ieşit faţa nouă a unei Europe în care frumosul nu rămîne încorsetat de cunoscutul cencept grec, *Kalocagathia*. Umanitatea tindea prin actele de civilizaţie să ajungă la o înţelegere raţională a lumii care s-a răspîndit încetul cu încetul pe întreg globul pămîntesc.

Herder are însă o viziune antropocentristă asupra universului. El scoate cu fiecare prilej în evidenţă faptul că OMUL prin potenţialul său *minim* sau *maxim* de forţe, reprezintă factorul motor care a realizat actele de civilizaţie de care trebuie să beneficieze toate popoarele. *„Omul, în sfîrşit, pare*

Scanned with CamScanner

a fi, printre animalele pămîntului, fiinţa medie, gingaşă în care se reunesc, pe cît au permis particularităţile omenirii sale, cele mai numeroase şi strălucitoare raze ale făpturilor asemănătoare lui." [1]

Omul este acela care a creat oraşele pe care Herder le consideră bazele civilizaţiei moderne, atelierele sîrguinţei, fără de care lumea ar semăna doar cu un imens pustiu.[2]

Semnificativ pentru gîndirea social-politică din aria germană ni se pare faptul că termenul de *civilizaţie* este înlocuit cu acela de *Kultur*, care capătă, multă vreme, aceeaşi semnificaţie. Doar Schiller a încercat să pună în circulaţie conceptul de *Cievilisirung* dar nu a avut nici un ecou.[3] Oricum ni se pare simptomatic faptul că şi un specialist în alte domenii de cercetare, cum era Pufendorf, cunoscutul teoretician al dreptului natural, scoate în evidenţă starea de barbarie a societăţii primitive, care contrasta profund cu aceea de *educaţie prin cultură*, care reprezintă un apanaj al lumii moderne.

Comparat cu spiritul patriarhal, spiritul civilizatoric apare ca un produs al lumii noi. În acest sens concepe şi J. B. Vico comparaţia dintre cele două moduri de viaţă. „*Dar în întunericul des care învăluie antichitatea cea dintîi şi cea mai îndepărtată de noi, răsare o lumină veşnică, aceea care nu apune niciodată, un adevăr de care nimic nu ne îngăduie să ne îndoim şi anume că lumea aceasta a civilizaţiei este cu siguranţă opera oamenilor, fapt pentru care noi putem, pentru că trebuie, să descoperim principiile ei în posibilităţile de structurare ale propriei noastre minţi omeneşti.*" [4]

Dar alături de elogiile spiritului binefăcător al civilizaţiei moderne trebuie înregistrate şi rezervele faţă de consecinţele nefaste ale acesteia. Dacă Herder vede în omul modern de afaceri o întruchipare a *spiritului monopolist*, destinată să reprezinte o nouă formă a tiraniei, J.J. Rousseau relevă doar consecinţele nefaste ale ruperii omului de starea sa naturală. În *Emil sau despre educaţie*, el scrie că „*Totul este bun cînd*

[1] Herder, *Scrieri*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973, p. 121—122.
[2] Herder, *Ideen zur philosophie der Geschichte der Menschcheit*, Wiesbaden, R. Lüwet, s.d., p. 548.
[3] Apud G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 344.
[4] G. B. Vico, *Ştiinţa nouă*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972, p. 209.

Scanned with CamScanner

iese din mîinile autorului lucrurilor, totul degenerează în mîinile omului. El sileşte un pămînt să hrănească produsele altuia, un pom să poarte fructele altuia; amestecă şi confundă climele, elementele, anotimpurile, îşi mutilează cîinele, calul, sclavul; răstoarnă totul, desfigurează totul; îi plac diformităţile, monştrii ; nu crea nimic, aşa cum a făcut natura, nici chiar pe om.[1]

Aşa se explică şi dorinţa lui Rousseau de a educa copiii în afara societăţii moderne, într-o totală izolare, realizabilă doar în cadrul naturii. Utopia lui Rousseau, alături de aceea a lui Swift, reprezintă faţa negativă cea mai sumbră a civilizaţiei moderne, în vreme ce alte opinii care au un caracter majoritar, subliniază doar aspectele pozitive ale acesteia.

Dar în această perioadă se configurează şi o amplă *literatură de anticipare* care, pornind de la starea embrionară a descoperirilor ştiinţifice din acea vreme, prefigurează o epocă a *supercivilizaţiei industriale,* ce va apare mult mai tîrziu. Tipul acesta de *literatură de anticipare* din epoca luminilor subliniază elogiul maşinii, al informaţiei rapide, al confortului facilitat de aparatele moderne. De la consideraţiile lui Fénelon despre viaţa de pe alte planete pînă la *Anul 2440* (1771) de S. Mercier, înregistrăm un elogiu permanent al lumii viitoare, în care va fi instaurată era telefonului, a avioanelor şi a zborurilor interplanetare.[2] Proiectată pe *orizontul viitorului,* idila aceasta este semnul unei lumi care speră să se reconcilieze cu ea însăşi, fapt care nu va fi atestat în epoca în care devine o realitate. Referindu-se la moda utopiilor despre civilizaţie, J. Starobinski scrie că *„Într-o direcţie sau alta, spiritul caută contemplarea binelui care îi lipseşte, a ceea ce nu mai există sau a ceea ce nu este încă. Spiritul se îndrumează spre pasiunea absenţei, spre reflectarea infinită asupra unei dorinţe care nu mai găseşte obiecte pe măsura sa.“* [3]

[1] *Iluminismul,* II, Antologie, studiu introductiv şi note bibliografice de Romul Munteanu, Ed. Albatros, Bucureşti, 1971, p. 139.

[2] W. Krauss, *Reise nach Utopia,* Französische Utopien aus drei Jahrhunderten, Berlin, Rütten und Loening, 1964, p. 23 şi urm.

[3] J. Starobinski, *L'invention de la liberté,* 1700—1789, Editions d'art, Albert Skira, Genève, 1964, p. 161.

Scanned with CamScanner

Condiţia intelectualilor în epoca luminilor. Raporturile dintre oamenii de litere şi orînduirea de stat. Unul dintre fenomenele cele mai simptomatice pentru modul de gîndire din epoca luminilor rezultă din faptul că în viaţa literară a vremii pătrund în mod din ce în ce mai masiv intelectuali din rîndurile burgheziei sau din alte straturi sociale mult mai modeste. Traversarea unor bariere sociale prin cultură nu reprezintă însă un fenomen absolut nou. Din antichitate pînă în secolul al XVIII-lea, cînd barierele de clasă căpătaseră o mai mare elasticitate, asemenea cazuri au putut fi înregistrate în fiecare perioadă istorică. Nouă este însă proporţia sensibil sporită a acestor intelectuali de extracţie nearistocratică, ce se afirmă ca o veritabilă *putere a spiritului* pe parcursul epocii luminilor. Specifică modul de comportament într-o epocă revoluţionară este şi atitudinea lor plină de demnitate, dorinţa de a-şi păstra o cît mai mare autonomie, considerată o condiţie primordială pentru exprimarea opiniilor lor în deplină libertate. Semnalarea punctelor de plecare a unora dintre aceştia ni se pare elocventă pentru înţelegerea traiectoriei pe care a înregistrat-o cariera lor în diferite ţări şi în contexte de viaţă extrem de variate. Diderot era fiul unui tocilar din Langres. Rousseau a fost de fapt, un copil abandonat, care a cunoscut în epoca sa o adevărată existenţă de plebeu intelectual. Voltaire era un burghez ajuns, îmbogăţit prin afaceri, iar Montesquieu aparţinea acelei *noblesse de robe,* care beneficia în Franţa de anumite privilegii.

În Germania, cei mai mulţi iluminişti erau profesori la diferite universităţi, preceptori în familiile nobiliare, bibliotecari, clerici. Doar Goethe, prin geniul său practic, a realizat la Weimar o ascensiune socială ieşită din comun. Herder era însă fiul unui învăţător de la ţară, mama lui Klinger a fost spălătoreasă, Bűrger era fiul unui nobil scăpătat, iar Voss era nepot de iobag şi fiul unui hangiu sărac.

Cei mai mulţi dintre aceşti oameni de litere nu au devenit oameni de curte, chiar şi atunci cînd au beneficiat de pensiile acordate de unii *monarhi luminaţi* sau au făcut parte din anumite instituţii de ştiinţă şi cultură pe care aceştia le-au patronat în mod direct. Voltaire a fost încercat de ispita de a deveni un scriitor aulic, dar a eşuat atît la Paris, cît şi la curtea lui Frederic al II-lea de la Postdam, fiindcă

Scanned with CamScanner

o asemenea ipostază nu se potrivea cu modul său liber de exprimare a ideilor. De aceea, atunci cînd s-a ivit posibilitatea, a preferat să-şi alcătuiască propria sa curte, devenind un *suveran al gîndirii,* admirat de toţi monarhii luminaţi din Europa. Se pare însă că autorul lui *Candide* nu a uitat niciodată corecţia pe care i-au aplicat-o cu ciomegele oamenii contelui de Rohan. De aceea a preferat să-şi petreacă restul vieţii într-o izolare prudentă. D'Alembert a refuzat cu multă delicateţe oferta Ecaterinei, împărăteasa Rusiei, de a deveni educatorul prinţului moştenitor. Era destul de bogat pentru a-şi putea permite acest refuz şi mult prea legat de patria sa pentru a o putea părăsi. Oamenii de litere din epoca luminilor nu erau însă nişte spirite cantonate în preocupările lor locale. Dimpotrivă, ei considerau că îşi pot oferi ideile şi serviciile directe tuturor spiritelor luminate ale vremii, care doreau să ducă popoarele lor pe calea progresului şi a unei civilizaţii prospere. Între *republica intelectualilor* din Europa şi *suveranii luminaţi* din unele ţări s-au creat raporturi de colaborare, un climat reciproc de stimă şi un schimb de idei, care a constituit germenele unor reforme, apte să grăbească ritmul de dezvoltare a civilizaţiei şi culturii de pe diverse arii geografice ale Europei. În această epocă s-a creat doar conceptul de *Weltbürger,* de *cetăţean al lumii* care credea în datoria sa de a sprijini orice iniţiativă luminată, indiferent de contextul de unde provenea. Adresată lui Petru I, scrisoarea lui Leibniz din 16 februarie, 1716, poate fi considerată ca expresia unei profesiuni de credinţă, ce putea fi rostită de cei mai mulţi oameni de cultură din epoca luminilor. *„Eu nu fac parte din categoria celor ce sînt fanatizaţi de ţara lor sau de o anumită naţiune în mod deosebit, eu slujesc întreaga umanitate, considerînd cerul ca şi patria, precum şi pe toţi oamenii de bună credinţă, ca pe nişte cetăţeni ai acestui cer... Înclinaţia şi gustul meu mă îndeamnă spre binele de obşte.“*[1]

În spiritul acestui program, Rousseau realizează un proiect de constituţie pentru Polonia, Voltaire se duce pentru o anumită vreme la Berlin, în calitate de consilier al regelui Frederic al II-lea, unii scriitori italieni se stabilesc la curtea lui

[1] Apud. D. de Rougemont. *Vingt-huit siècles d'Europe,* Payot, Paris, 1961, p. 188.

Scanned with CamScanner

Iosif al II-lea la Viena, D'Alembert primeşte pensii atît de la Petersburg, cît şi de la Berlin, unde a asistat şi la o şedinţă a academiei, iar Ecaterina a II-a a găsit în Diderot pe unul dintre consilierii săi cei mai devotaţi şi fertili. Cine urmăreşte conţinutul memoriilor redactate de Diderot pentru Ecaterina a II-a, constată cu uşurinţă că învăţatul francez s-a străduit să-i ofere ţarinei sugestii şi soluţii pentru cele mai variate probleme ce le ridica învăţămîntul, cultura şi civilizaţia din această ţară. Dintre acestea, menţionăm eseul despre istoria poliţiei în Franţa, propunerile referitoare la reforma comerţului, a industriei, a învăţămîntului universitar şi-a şcolilor de fete.

Cercetarea programelor elaborate de Diderot pune în lumină competenţa largă cu care se mişcă scriitorul francez în cele mai variate domenii, ca şi informarea sa riguroasă asupra unor aspecte din viaţa poporului rus. Adeseori, reflecţiile lui Diderot capătă aspectul unor sugestii directe, date cu mult tact ţarinei ruse. Atunci cînd vorbeşte de semnificaţia legilor pentru poporul francez, Diderot avansează în mod programatic idei cu o valabilitate mult mai largă. *„Pentru a asigura execuţia legii, francezii au depus în mîna regelui întreaga putere publică. Iată prima greşeală, păcatul originar."*[1]

Referindu-se la situaţia intelectualilor ruşi din apropierea ţarinei, Diderot nu se sfieşte de asemenea să arate că *„Unii dintre aceştia nu au ieşit niciodată din ţara lor, alţii au rămas prea puţin aici sau nu şi-au dat osteneala să o studieze. Toţi nu au văzut decît două suprafeţe, unii de departe, alţii de aproape : suprafaţa Parisului sau suprafaţa Petersburgului."*[2]

Diderot îi atrage de asemenea atenţia împărătesei asupra necesităţii de a extinde educaţia asupra întregului popor, crearea de şcoli şi difuzarea de cunoştinţe pe o scară largă soldîndu-se după cîteva generaţii cu notabile progrese ale civilizaţiei. *„Luminîndu-se, întreaga naţiune se va civiliza, iar capitala va prezenta acelaşi spectacol ca şi Londra sau Parisul"* [3], păstrîndu-şi, evident, amprenta sa naţională specifică.

[1] Diderot, *Mémoires pour Cathérine II*, Editions Garnier Frères, Paris, 1966, p. 1.
[2] *Op. cit.*, p. 66.
[3] *Op. cit.*, p. 161.

Scanned with CamScanner

Dar același învățat semnalează faptul că luminarea nu reprezintă un scop în sine. Ea trebuie să ducă la educarea oamenilor în spiritul unei morale riguroase. *„Din nefericire luminile nu presupun întotdeauna probitatea. Un om instruit poate să fie și un om foarte rău."*[1] Aceasta nu este însă totul. Referindu-se la semnificația intelectualilor ruși, dar și la funcționalitatea unor instituții cu un caracter mai liberal, Diderot nu se sfiește să releve concluzia că toate acestea nu își vor atinge scopul, dacă nu dispare acea stare de panică apăsătoare, rezultată dintr-o veche teamă față de cenzura țaristă, ca și din spaima față de revoluție.

Se știe însă că efortul realizat de Diderot pentru inaugurarea unei *ere a reformelor* în Rusia țaristă nu a dus la rezultate practice notabile. Împărăteasa care a cumpărat biblioteca lui Diderot, la moartea lui, cu o imensă sumă pentru vremea aceea, *suverana luminată,* care îi scria lui D'Alembert că dacă *Enciclopedia* nu va putea fi tipărită în continuare în Franța, publicarea ei în întregime poate fi realizată în Rusia, nu arată aceeași generozitate față de intelectualitatea din țara sa. Invitația repetată, făcută lui D'Alembert de a veni la curtea sa, este concepută în termenii cei mai îmbietori. *„Vino cu toți prietenii dumitale și îți promit atît dumitale, cît și lor, toate plăcerile și ușurințele care pot depinde de mine. Și poate veți găsi aici mai multă libertate și odihnă ca la dumneavoastră."*[2]

Dar împărăteasa care tremura pentru sănătatea lui D'Alembert nu a ezitat să-l trimită pe Radiscev în exil și să dispună arderea operei sale.

Intelectualii din epoca luminilor reprezentau o forță reală, deși numărul lor pe plan european era relativ redus, iar audiența lor era și ea încă destul de restrînsă. Voltaire era poate spiritul cel mai sceptic din această vreme în privința realizării unei largi rezonanțe a luminilor. În *Scrisorile filozofice,* el mărturisește la un moment dat că dacă omenirea ar fi împărțită în douăzeci de părți, nouăsprezece dintre acestea sînt compuse de cei ce lucrează cu mîinile. Aceștia nu vor ști niciodată dacă Locke a existat pe lume sau nu.

[1] *Op. cit.,* p. 166.
[2] D'Alembert, *Oeuvres et correspondance inédites,* Didier, Paris, 1887, p. 205.

Scanned with CamScanner

Din cealaltă parte doar un mic număr de oameni cunoaşte plăcerea de a citi, iar dintre aceştia douăzeci citesc romane şi doar unul preferă cărţile cu caracter filozofic. Din această cauză, crede el, filozofia nu va tulbura niciodată omenirea.

Neîncrederea lui Voltaire în capacitatea oamenilor de a se transforma prin cultură, de a ajunge deci la un grad de intelectualizare mai largă, apare într-o manieră şi mai brutală în corespondenţă. Într-o scrisoare a sa din 30 ianuarie 1757, el făcea următoarea precizare: *„Timpurile luminate nu există decît pentru un mic număr de oameni. Natura umană este de-a dreptul abominabilă, iar cea mai bună dintre toate lumile posibile este funestă."* [1]

Dar intelectualii aceştia puţini şi izolaţi în acea *republică a literelor,* care, după părerea lui Voltaire, nu întruneau proporţia unei secte religioase, au creat în Europa un curent de opinie favorabil unor mari înnoiri iar *monarhii luminaţi* se găseau adeseori într-o adevărată competiţie pentru a-i convinge să vină la curţile lor.

Modalitatea cea mai frecvent folosită pentru a-i polariza în marile capitale a fost aceea a înfiinţării unor mari academii cu secţii de ştiinţă, artă, literatură etc.

Încă înainte de moartea lui Ludovic al XIV-lea a fost aprobat în 1712 proiectul de transformare a acelei *Petite Académie* într-o *Academie regală a inscripţiilor şi a literelor frumoase.* Aplicat abia în 1716, planul acestei noi academii care cuprindea 40 de membri, a dus la crearea unui puternic for de cercetare, atît în domeniul filozofiei, cît şi al istoriei sau al altor ştiinţe umaniste. Dar cum şi iniţiativele noii academii dispuneau doar de o autonomie relativă, numeroase opere de seamă au fost concepute în afara ei. Diderot a fost cel dintîi care a semnalat cu o vădită ironie această stare de lucruri, el fiind partizanul unei activităţi intelectuale, realizată într-o deplină libertate. *„În momentul în care un om de litere intră în Academia franceză, se pare că devine stupid. Eu nu văd altă raţiune aici decît dependenţa sa de curte şi teama de a-şi pierde locul, fapt care îi răpeşte toată energia. El nu mai are nici o ambiţie. Amestecat cu cei mari, el îşi pierde timpul, elevaţia şi gustul de muncă."* [2]

[1] Voltaire, *Correspondance,* Institut et musée Voltaire, Les Délices, Genève, 1950, vol. 31, p. 11.
[2] Diderot, *Mémoires pour Cathérine II,* p. 150.

Scanned with CamScanner

Oroarea lui Diderot față de spiritul aulic se interferează cu unele constatări care demonstrau rezultatele modeste pe care le înregistra Academia franceză în acea vreme. Dar faptul acesta nu înlătură dorința unui mare număr de intelectuali de a-și desfășura activitatea în cadrul unor academii regale din Berlin, Petersburg, Paris etc.

Într-o scrisoare destinată lui Voltaire, Frederic al II-lea arăta că a făcut mari eforturi pentru înființarea unei academii germane, unde au fost aduși învățați cunoscuți ca Wolff, Maupertuis, Vaucauson și Algarotti, regele așteptînd în acest timp răspunsul lui Grovesande și Euler. D'Alembert relatează dealtfel că a asistat la una dintre aceste ședințe, cînd Euler a făcut o strălucită comunicare.

Inițiativele *Monarhilor luminați* în viața culturală nu depășesc, în cele mai multe cazuri, comportamentul *monarhilor absoluți*. Ei încearcă să-i cîștige pe intelectuali prin pensii și acordarea de titluri, dar intervin întotdeauna cu duritate atunci cînd constată că aceștia depășesc sau lezează, într-un fel sau altul, modul autoritar în care au conceput îndrumarea acestor academii. De aceea, raporturile cu exponenții ordinii de stat înregistrează numeroase momente de criză, acte de ruptură sau condamnare publică a unor scrieri ce păreau să atingă autoritatea suveranului. La Berlin, pamfletul lui Voltaire, îndreptat împotriva lui Maupertuis, a fost ars în fața geamului său, din dispoziția lui Frederic al II-lea. La Paris, același Voltaire cunoscuse detențiunea și interdicția unora dintre operele sale, încît, la un moment dat, se întreba, ca și eroul său Zadig, în ce țară se mai poate adăposti. *Emile* stîrnește împotriva lui Rousseau un val de persecuții, fiind nevoit să fugă dintr-o țară în alta, pînă cînd nu-i rămîne decît durerea exilului în Anglia. Pentru unele idei mai îndrăznețe, referitoare la liberul arbitru, Wolff a fost obligat să părăsească imediat universitatea din Halle.

În țările cu regimuri autoritare, situația intelectualilor iluminiști era și mai grea. Intoleranța religioasă și națională producea încă numeroase ravagii în viața spiritelor luminate. În Transilvania, de pildă, episcopul Inocențiu Micu Klein fusese chemat în 1744 la Viena, de unde nu s-a mai întors niciodată în patria sa, fiind nevoit să apuce și el calea grea a exilului.

Petru Maior relatează că printre învinuirile ce se aduceau acestui prelat luminat era faptul că îl *„întărîtă pe norod"*, că a îndemnat poporul să ceară *„privilegii mari şi scutinţe"* şi că a permis să *„se citească în biserică, cărţi la neuniţi tipărite."*[1]

Sub oblăduirea *monarhilor luminaţi* de la Viena, intelectualii din Transilvania, animaţi de spiritul nou al veacului erau obligaţi să îndure cele mai cumplite umilinţe. În urma intervenţiei directe a episcopului Bob, un alt cărturar luminat din Transilvania, G. Şincai, este arestat şi bătut. Referindu-se la comportamentul acestui episcop obtuz faţă de el, G. Şincai relatează situaţia sa dramatică într-un mod laconic, dar elocvent. *„M-a înjurat, ameninţîndu-mă că-mi smulge părul şi-mi scoate ochii... m-a pălmuit atît de tare încît în urma acestei dureri, mai tîrziu, am pierdut şi dinţii."* [2]

Dar şi în ţările cu un climat democratic mai evoluat cum era Anglia, raporturile dintre intelectuali şi partidele care se succedau la conducerea statului au înregistrat unele etape pline de peripeţii şi decepţii.

În faza de consolidare a puterii, cele două partide din Anglia, *whig* şi *tory*, s-au străduit să-i atragă pe scriitori, filozofi şi publicişti de partea lor, oferindu-le diverse slujbe în aparatul de stat. În felul acesta, J. Locke a ajuns să fie numit comisar la Curtea de apel şi Camera de comerţ, Steele a lucrat la serviciul de timbre, Addison a fost secretar de stat, Prior a deţinut o anumită vreme funcţia de ambasador, iar Defoe, în afară de faptul că a lucrat pentru serviciile de informaţii, fiind ca şi Beaumarchais spion, a mai beneficiat şi de alte demnităţi în aparatul de stat[3]. Faptul acesta i-a stîrnit lui Voltaire o adevărată stare de încîntare, mai ales că în această vreme, scriitorii francezi nonconformişti erau trimişi în exil, iar cărţile lor erau interzise sau arse. Raporturile dintre intelectuali şi puterea de stat înregistrează astfel şi ele modificări sensibile de la o ţară la alta, iar gradul lor de dependenţă de sistemul centralist al *monarhilor lumi-*

[1] Vezi R. Munteanu, *Contribuţia Şcolii ardelene la culturalizarea maselor*, Editura de Stat didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1962, p. 69.

[2] Z. Piclişanu, *Un vechi proces literar*, Bucureşti, 1935, p. 21,

[3] Cf. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, II*, C. H. Beckschen Verlag, München, 1958, p. 51.

Scanned with CamScanner

naţi de odinioară nu este nici el unitar. Ceea ce putem remarca de la început este faptul că în ţările unde sistemul de stat este cel mai puţin receptiv la înnoiri şi gradul de autonomie a oamenilor de litere este mai mare (Franţa), spiritul revoluţionar al epocii înregistrează intensitatea cea mai mare. În ţările unde climatul liberal este mai evoluat (Anglia) şi partidele se arată mai binevoitoare cu oamenii de litere, aceştia nu realizează o literatură antistatală. În Anglia, bunăoară, abia după 1721, în urma iniţiativei lui Horace Wolpole, partidele consolidate la putere, au renunţat la concursul oamenilor de litere, înlocuindu-i în aparatul de stat cu politicieni de carieră. În aceste condiţii, scriitorii s-au izolat la ţară, au început să scrie pamflete prin care satirizau sistemul politic englez, opera lui Swift reprezentînd exemplul cel mai elocvent în acest sens.

În ducatele germane şi oraşele imperiale, ca şi în monarhia habsburgică, cei mai mulţi intelectuali erau funcţionari de stat. Goethe era ministru, Herder a fost predicatorul prinţului de la Weimar, Wolff a fost, o anumită vreme, profesor la Halle, iar Gottsched la universitatea din Leipzig. Sonnenfels, care exprima spiritul iozefinist în cultură era funcţionar la Viena, iar Baumeister ţinea cursuri de filozofie la universitatea vieneză. Dependenţa totală a acestor intelectuali de curte le-a anulat posibilitatea oricărei iniţiative revoluţionare.

Date fiind aceste condiţii, este firesc ca tipul scriitorului de curte să nu poată dispărea cu desăvîrşire. El este însă din ce în ce mai puţin stimat de spiritele liberale ale vremii, cu atît mai mult cu cît liniile dominante ale vieţii culturale şi artistice scot în evidenţă tendinţele de negare a unei societăţi perimate, conflictul deschis dintre oamenii de litere şi ordinea de stat.

De aceea, modul de manifestare liberă a spiritelor revoluţionare nu putea să aibă loc în instituţiile statale, patronate de *monarhii luminaţi*. Georges Gusdorf a sesizat un adevăr fundamental pentru secolul al XVIII-lea, atunci cînd afirma că *„Despotul luminat nu este luminat decît pentru el însuşi, el nu schimbă nimic în ceea ce priveşte condiţia supuşilor săi, care sînt simple instrumente ale politicii sale.“*[1]

[1] G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 81.

Scanned with CamScanner

În acest context ni se pare elocvent faptul că după o lungă perioadă de decădere, saloanele își recapătă un prestigiu ce părea de multă vreme pierdut. Toleranța mondenă față de ideile revoluționare ale vremii facilitează replierea oamenilor de litere în cadrul saloanelor literare, transformate cu încetul în adevărate nuclee de opoziție față de ordinea de stat. Din această cauză, chiar și saloanele ce aveau un ușor aer vetust sînt revitalizate prin forța scriitorilor care le-au imprimat un spirit nou.

Cînd doamna de Lambert își deschisese în 1710 salonul, avea 60 de ani. Prin însăși concepția ei despre viață, ea aparținea unei lumi în declin. Dar cel puțin doi dintre scriitorii care frecventau salonul său (Montesquieu și Marivaux) imprimau discuțiilor purtate o turnură necunoscută pînă atunci, contribuind astfel la formarea gustului literar și orientarea sa spre alt gen de opere decît cele de factură pur tradițională.

Este însă adevărat că în această perioadă atenția celor mai mulți scriitori era polarizată în jurul saloanelor doamnei de Tencin. Favorită a regentului, apoi a cardinalului Dubois, doamna de Tencin se bucura de prietenia acordată de poetul englez Prior, care fusese o scurtă vreme și om politic cu vederi liberale. Deschis cu precădere englezilor, acest salon este vizitat de asemenea de lordul Bolingbrocke. Schimbul de idei al lordului englez cu Voltaire pune de la început în lumină receptivitatea sa față de spiritul liberal al artelor din acea vreme.

De extracție mic burgheză, Madame de Tencin (ea se chema, de fapt, Thérèse Railet) se căsătorise de timpuriu cu un nobil vîrstnic și bogat, situația sa materială asigurîndu-i independența necesară pentru a-i putea adăposti în salonul său pe acești intelectuali frondeuri, care reprezentau un spirit evident de opoziție față de gîndirea autoritară de la curte. Atenția doamnei de Tencin era distribuită în mod egal față de oamenii de litere și știință, cît și spre artiștii de seamă sau marile personalități politice din întreaga Europă.

Frecventat și de Montesquieu, care reprezenta spiritul liberal din lumea ce aparținea de *„la noblesse de robe"*, salonul doamnei de Tencin fusese de asemenea adeseori vizitat de Kaunitz pe vremea cînd era ambasadorul Mariei-Tereza la Paris. Împrejurările au făcut ca acest abil om politic să de-

vină mai tîrziu consilierul cel mai apropiat al împărătesei de la Viena şi apoi al lui Iosif al II-lea. Doamna de Tencin întreţinea legături foarte amiabile cu Maria-Tereza. Cu prilejul vizitei sale la Viena, se ştie doar că burgheza pariziană a fost primită cu un fast ieşit din comun.

Salonul doamnei de Tencin capătă o anumită forţă de iradiaţie europeană prin extinderea continuă a relaţiilor sale cu monarhii luminaţi. Întîmplarea a făcut ca în urma căsătoriei fiicei prinţesei de Anhalt-Zerbst cu marele duce al Rusiei, aceasta să-i poată mijloci doamnei de Tencin o strînsă legătură cu Ecaterina a II-a. Raporturile acestea au căpătat un caracter şi mai profund, datorită faptului că Stanislas-August Poniatowski, favoritul Ecaterinei, a ajuns rege al Poloniei, unde a încercat să instaureze un climat iluminist, barat însă repede de nobilii locali. Dar şi regele Poloniei îşi făcuse educaţia în acelaşi salon francez, vizitat şi de filozoful englez David Hume.

Un fenomen caracteristic pentru acest climat liberal de opoziţie era marcat şi de apariţia unor saloane literare, patronate direct de filozofii iluminişti. Chiar dacă salonul bogatului baron d'Holbach nu beneficia de prestigiul politic european, realizat de doamna de Tencin, el s-a ilustrat prin forţa de atracţie exercitată asupra unora dintre cele mai marcante personalităţi din Europa. Aici venea abatele napolitan Goliani, care era un strălucit om de ştiinţă, germanul Grimm, autor al unei corespondenţe celebre, ce a devenit o mărturie indispensabilă pentru cunoaşterea climatului literar al epocii, precum şi unii scriitori celebri şi oameni de ştiinţă ca Sterne, Garrick, Beccaria etc. Se ştie doar că filozoful David Home a rămas uimit de prezenţa ateilor întruniţi în salonul baronului d'Holbach, chiar dacă numărul acestora nu părea a fi prea mare pentru întreaga Europă. [1]

Cele cîteva aspecte desprinse din viaţa saloanelor literare franceze ne permit să constatăm că numeroşi oameni de litere fac eforturi notabile de a se replia din viaţa de la curte, de a nu mai accepta mecenatul *suveranilor luminaţi* sau al unor nobili, mai ales atunci cînd acesta se transformă într-un

[1] Vezi ampla expunere despre viaţa literară din saloane în *Les grands salons littéraires* (XVII-e et XVIII-e siècle), Payot, Paris, 1927. p. 79—144.

Scanned with CamScanner

dirigism cultural, destinat să le îngrădească libertăţile cele mai elementare.

Dezideratul acesta nu este însă atît de simplu de realizat, cum pare la prima vedere. Exista în tot acest timp o presiune a statului asupra intelectualilor, exercitată pe cele mai diverse căi ca lipsa de apărare a paternităţii operelor şi a drepturilor de autor, impozitele, cenzura, la care se adaugă pirateria editorilor-librari. Dar nu poate fi neglijat nici faptul că veniturile oamenilor de litere, rezultate din operele lor, sînt în numeroase cazuri destul de mici pentru ca asemenea libertăţi de opinie să se convertească cu uşurinţă într-o viaţă plină de privaţiuni.

Este adevărat că *republica intelectualilor* a devenit, pe parcursul epocii luminilor, o adevărată forţă socială şi spirituală, dar idealul acesta se realizează cu nenumărate eforturi. Duclos sesizase cu multă acuitate statutul nou de existenţă al intelectualilor în secolul al XVIII-lea : „*Există două feluri de condiţii care au mai multe raporturi cu societatea şi, mai ales cu oamenii de lume, decît au fost vreodată : acestea sînt reprezentate de oamenii de litere şi de oamenii cu avere ; prin aceasta trebuie să fie înţeleşi cei mai distinşi dintre ei ; unii prin reputaţia lor sau plăcerile lor personale, iar alţii prin opulenţa lor fastuoasă. Căci în toate stările există şefi, o categorie mijlocie şi poporul.*“ [1] Cariera literară, filozofică sau ştiinţifică, realizată de *elita* oamenilor de cultură din epoca luminilor, le deschide drumul spre ascensiunea socială, le conferă un evident respect, capabil să întreţină speranţa că se poate trăi doar din exercitarea acestor profesiuni. Duclos vorbeşte de starea aceasta nouă a intelectualilor cu multă admiraţie, dar este mereu tentat să prezinte raportul de forţe din secolul al XVIII-lea în culori mai luminoase, decît era acesta în totalitatea sa. „*Dintre toate impresiile, acela al oamenilor de spirit, fără să fie vizibil, este cel mai întins. Cel puternic comandă, oamenii de litere guvernează, deoarece cu timpul, mai devreme sau mai tîrziu, va subjuga sau va răsturna orice formă de despotism.*“ [2] Tabloul acesta optimist surprinde însă mai ales situaţia acelor intelectuali care au ştiut să-şi negocieze talentul, geniul şi

[1] Duclos, *Considérations sur les moeurs de ce siècle*, 1750, p. 127.
[2] *Op. cit.*, p. 147.

Scanned with CamScanner

erudiția științifică, cu o notabilă abilitate. Nu este mai puțin adevărat că spiritul epocii permitea realizarea acestei strategii culturale, adoptată de savanți ca Maupertuis, D'Alembert și Euler, de scriitori ca Diderot și Voltaire, Congrève și Prior, de filozofi și oameni de știință de mare renume, ca Newton. De fapt, mecenatul suveranilor din diferite țări nu dispare încă în mod total. El este însă exercitat cu mai puțină brutalitate, transformîndu-se în epoca luminilor, așa cum observa Georges Gusdorf într-o adevărată *„piață comercială a creierelor."* [1] Cele cîteva exemple furnizate de Georges Gusdorf pun în lumină acest trafic liber al inteligenței pe piața europeană, realizat cu sume foarte mari, susținut adeseori cu plata în aur. În felul acesta a fost convins Maupertuis să părăsească Academia de științe din Franța și să accepte funcția de președinte al Academiei prusace din Berlin. Pentru a-l determina pe marele matematician Euler să plece de la Academia din Petersburg, Frederic al II-lea a fost nevoit să-l plătească în aur. Dar, nu multă vreme mai tîrziu, împărăteasa Rusiei îi mărește în mod sensibil pensia acordată și izbutește să-l aducă iarăși la Petersburg. Naturalistul Haller a fost atras prin aceleași mijloace pentru a accepta catedra de medicină de la Göttingen. [2]

Dar pînă și un savant bogat cum era D'Alembert, care refuzase responsabilitățile directe, mult prea angajante, nu a ezitat să primească mai multe pensii oficiale, dintre care, unele date de Academia franceză și Academia de științe, iar altele, oferite de regele Franței și regele Prusiei. La acestea se adaugă, bineînțeles, veniturile provenite din fondurile secrete ale Ecaterinei a II-a, care și-a cîștigat admirația iluminiștilor europeni, mai ales pe această cale.

Lista de venituri, verificată cu prilejul morții lui D'Alembert este într-adevăr impresionantă. Dintr-un document publicat de Charles Henry, proveniența banilor lui D'Alembert indică modul de-a face avere, specific unui curtean, care este în același timp un specialist bine remunerat.

[1] G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 484.

[2] Vezi G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 484.

Scanned with CamScanner

		livre
Academia de ştiinţe		2700
Academia franceză		1500
Regele Prusiei		1200
Madame Destouche		1200
Brevetul pensiilor		2130
Contractul cu oraşul		600
Rescripţii		250
Contract cu Labarde		600
Gazette de France		800
Contract cu ducele d'Orlèans		1350
Biletul d-lui Micault de ...	anual	7400
Jetoanele celor două academii		1260
		20930
		1200
		22130

Pentru epoca luminilor, situaţia cîştigurilor lui D'Alembert punea în lumină ipostaza unui savant bogat, plătit bine atît de stat, cît şi de particulari.[1] De aceea, păstrarea autonomiei sale de opinii nu a fost foarte greu de realizat. Dar modul generos de retribuire a acestui intelectual strălucit nu reprezintă un caz unic în Europa. Fontenelle relatează şi el unele cazuri, demne de luat în consideraţie. Atunci cînd se referă la filozoful german Leibniz, se simte obligat să facă următoarea precizare. *„Este acuzat că ar fi iubit banii. El avea un venit considerabil provenit din pensii acordate de ducele de Wolfenbüttel, regele Angliei, de împărat, de ţar, dar trăia totuşi destul de simplu. Dar un filozof nu putea, deşi a devenit bogat, să-şi îndrepte atenţia spre cheltuieli inutile şi fastuoase, pe care le dispreţuia."*[2]

Atunci cînd face *Elogiul lui Newton*, Fontenelle nu se poate abţine să nu releve şi în acest caz, veniturile marelui savant. *„El a lăsat în bunuri mobile aproximativ 32000 de lire sterline, adică şapte sute de mii de lire în moneda noastră.*

[1] D'Alembert, *Oeuvres et correspondances inédites* (Appendice), p. 337.

[2] Cf. Fontenelle, *Pages choisies des...*, Armand Colin, Paris, 1909, p. 224.

Scanned with CamScanner

Leibniz, concurentul său, a murit de asemenea bogat, deşi avea mult mai puţin, la care se adaugă o sumă de rezervă considerabilă." [1]

Veniturile intelectualilor din epoca luminilor nu proveneau însă numai din pensiile regale sau din alte acte de generozitate, foarte puţin deosebite de gesturile mecenaţilor din epocile anterioare. Însăşi tipărirea de cărţi era pentru foarte mulţi o şansă considerabilă de îmbogăţire. În epoca luminilor, producţia de carte a înregistrat progrese remarcabile în comparaţie cu secolele trecute. Dar odată cu aceasta au apărut şi actele de piraterie ale editorilor, pe care scriitori ca abatele Prevost sau Voltaire le combăteau cu o justificată indignare. Lipsa unei jurisdicţii severe de protejare a oamenilor de litere permitea abuzuri greu de înlăturat în acea vreme. Voltaire relatează faptul că în 1755 a aflat că i s-a furat manuscrisul *Istoriei războiului din 1741,* încredinţat nepoatei sale, M-me Denis. De la aceasta a fost luat de iubitul său care era marchizul de Himénès, ce l-a încredinţat editorului Prieur. Acesta l-a publicat fără asentimentul autorilor, iar autorităţile au acordat, în asemenea condiţii, aprobarea de publicare a unui manuscris furat. [2]

W. Krauss precizează că în 1777 a apărut în Franţa un edict de apărare a drepturilor autorilor, dar acesta s-a soldat în cele din urmă doar cu perceperea mai riguroasă a impozitelor pe cărţi.

Pentru spiritele liberale ale epocii, numeroase dificultăţi rezultau din *cenzurarea preventivă* a unor opere literare şi filozofice. Cenzura aceasta a avut, multă vreme, un caracter dublu, fiind exercitată atît de forurile religioase, cît şi de cele laice. Chiar şi un *suveran luminat* ca Frederic al II-lea a trimis în 1747 un editor la închisoare din cauza tipăririi unei cărţi religioase neacceptate. [3] În Franţa cenzura era exercitată în epoca luminilor de poliţie. Werner Krauss arată că în 1736 existau în Franţa 72 de lectori ai cenzurii, în 1751 erau 82, iar după revoluţia franceză cifra acestora s-a dublat. Evident că şi cenzorii îşi aveau simpatiile lor în sfera creaţiei literare sau ştiinţifice. Malesherbes, de pildă,

[1] *Op. cit.*, p. 268.
[2] Vezi întreaga discuţie în W. Krauss, *Aufsätze zur Literaturgeschichte,* Reclam Verlag, Leipzig, 1968, p. 267.
[3] *Op. cit.*, p. 273.

Scanned with CamScanner

este unul dintre cenzorii care a demonstrat o discretă simpatie pentru iluminişti. *Enciclopedia* a beneficiat şi ea la început de un asemenea spirit de toleranţă. Dealtfel, criteriile de publicare sau de interdicţie a unor cărţi erau destul de vagi, încît un comentator al acestei situaţii preciza că *„cenzorii înşişi nu ştiu nici ceea ce trebuie să permită, nici ceea ce trebuie să apere"*. [1]

Dar exigenţele cenzurii se deosebeau şi de la o ţară la alta, în funcţie de diferiţi factori. În ţările protestante, de pildă, cenzura era mult mai liberală decît în cele catolice. De aceea, o mulţime de cărţi ale scriitorilor francezi au fost publicate în Olanda, Elveţia etc., fiind apoi aduse în Franţa, iar în unele cazuri aveau înscrise pe coperţi edituri din ţări străine, pentru a putea induce autorităţile franceze în eroare.

Publicarea cărţilor cu tenta revoluţionară cea mai radicală, fie în Anglia, fie în Olanda, îl făcea pe Marchand să privească într-o broşură a sa din 1776, cu un vădit regret acest fenomen. El aprecia această stare de lucruri chiar cu o anumită ostilitate, dat fiind faptul că : *„...numărul autorilor acreditaţi, care s-au decis în dauna noastră, de a nu-şi mai publica operele decît în străinătate, fapt care pune punga noastră la contribuţie."* [2]

Un alt autor, cu un nume lipsit de semnificaţie pentru marea mişcare de idei a vremii, aprecia din alt unghi de vedere acest fenomen, dar într-o manieră mult mai transantă. *„Dacă presa ar fi fost liberă la Paris, însuşi Parisul ar fi făcut un comerţ de librărie, care ar fi adus în Europa mai multă lumină şi în Franţa mai multă bogăţie."* [3]

Interdicţiile cenzurii din Franţa sau din alte ţări nu au putut împiedica apariţia marilor opere din această epocă şi nici a pamfletelor şi broşurilor anonime, îndreptate împotriva ordinii de stat. Alături de toleranţa tacită, manifestată faţă de unele dintre acestea, s-a putut constata, în ultimă instanţă, neputinţa de a găsi soluţii sigure de oprire a difuzării lor. Comisarul inchiziţiei din Cadix relata în 1776 felul în care circulau scrierile interzise în mari centre comerciale din Spania. *„Se continuă vinderea de cărţi interzise în librăriile*

[1] *Op. cit.*, p. 277.
[2] Apud W. Krauss, *op. cit.*, p. 294.
[3] Ibid.

Scanned with CamScanner

franceze ale oraşului, iar altele se găsesc chiar în micile prăvălii spaniole. Tot oraşul este plin de acestea...“ [1]

Fenomenul acesta de mari proporţii nu pune în lumină numai dorinţa de îmbogăţire a unor editori sau oameni de litere. El ne permite, în primul rînd, să luăm act de riscurile acestor oameni de cultură, asupra cărora plutea adeseori pedeapsa cu închisoarea din cauza încălcării legii sau ameninţarea ruinei, în cazul interzicerii unor scrieri de mari proporţii, cum era *Enciclopedia.*

Faptul că am scos în relief comerţul ce se făcea cu marile spirite ale vremii, ca şi unele menţiuni despre condiţiile de viaţă ale scriitorilor şi oamenilor de ştiinţă, constituie doar un aspect al raporturilor dintre intelectuali şi puterea de stat. Acesta este, desigur, cazul cel mai fericit, dar nu şi unicul. Epoca luminilor cunoaşte în acelaşi timp comportamentul acelor intelectuali de vocaţie, care şi-au dăruit întreaga viaţă pentru realizarea *binelui de obşte,* ducînd însă o existenţă plină de privaţiuni. Starea aceasta a cunoscut-o multă vreme Herder, Hamann, Schiller, Rousseau, iar în aria românească de cultură, aproape toţi cititorii epocii moderne a civilizaţiei noastre naţionale.

În discursul său de recepţie la academie (1776), La Harpe surprinde un anumit comportament etic al intelectualilor din această perioadă, bazat pe principiul că actul de cultivare proprie a raţiunii trebuie mereu conjugat cu idealul de luminare a altora.

Nu trebuie de asemenea să trecem cu vederea faptul că raporturile dintre scriitorii din *republica intelectualilor* nu erau întotdeauna atît de armonioase, cum păreau la prima vedere. Modul în care Voltaire îl califica pe Rousseau, în corespondenţa sa cu D'Alembert, este ilustrativ în acest sens. Într-o scrisoare din 27 octombrie, 1766, Voltaire îl numeşte pe Rousseau *„şarlatan ingrat“*, apoi *„polisson“*. Într-altă scrisoare (2 dec. 1765), adresată aceluiaşi *«cher philosophe»* sau *«vrai philosophe»*, afirmă că *„băiatul de prăvălie din Geneva“* este *„un fou qui a des demi-talents“*, şi, în cel mai bun caz, ar trebui trimis la un azil. [2]

[1] Apud G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 59.
[2] Vezi, D'Alembert, *Oeuvres et correspondances inedites,* p. 316 şi 311.

Scanned with CamScanner

Comportamentul generos al lui Voltaire față de afacerea Calas se transformă în acest caz într-o atitudine josnică, al cărei ecou public s-a produs exact în momentul în care Rousseau era supus celor mai cumplite persecuții. Accidente de acest gen din *republica intelectualilor* întăresc afirmația lui Diderot că un om instruit nu este întotdeauna și un om bun.

Catehismul etic al intelectualilor din epoca luminilor nu capătă un relief major prin asemenea cazuri nefaste, care vădesc lipsa de stimă reciprocă dintre spiritele luminate, ci prin alte profesiuni de credință, capabile să ilustreze cu adevărat rolul oamenilor de cultură din acest timp. Montesquieu schițează astfel un adevărat program de comportament al oamenilor luminați, conceput în faza în care popoarele încep să se cunoască mai bine și să se respecte mai mult. *„Dacă știu un lucru util pentru patria mea, care este însă distrugător pentru alta, eu nu îl voi propune prințului meu, pentru că eu sînt om înainte de a fi francez sau pentru că eu sînt în mod necesar și francez, doar din întîmplare...*

Dacă aflu ceva, care îmi este util, dar este nociv familiei mele, îl voi alunga din mintea mea. Dacă știu ceva util pentru familia mea, dar care nu este folositor și pentru patrie, voi încerca să-l uit. Dacă aflu ceva folositor pentru patria mea, dar plin de prejudicii pentru Europa, sau util pentru Europa, dar nociv pentru specia umană, îl voi privi ca o crimă." [1]

Conceptul de *Weltbürger* este definit în acest caz prin toate dimensiunile sale majore.

Acești scriitori trăiau într-o epocă permeabilă în aceeași măsură atît la elogiul iubirii de patrie, cît și la *apologia cosmopolitismului.* În *Discurs despre științe și arte,* Rousseau nu ezitase să asocieze două moduri diferite de comportament, dintre care unul viza *„dulcele nume de patrie"*, iar celălalt *„marile spirite cosmopolite"*. Dar opțiunea pentru oricare dintre aceste idealuri trebuia să ducă la aceeași atitudine, reprezentată de năzuința de a sluji interesele majore ale întregii omeniri. Aceleași date componente intră și în maniera în care Diderot definește *spiritul cetățenesc.* El

[1] Montesquieu, *Oeuvres complètes,* col. L'Intégrale, Seuil, Paris, 1963, p. 855.

Scanned with CamScanner

adaugă însă şi datoria de a lupta pentru realizarea marilor libertăţi ale societăţii. Tolerant, *„cosmopolit"*, în sensul încrederii în marea internaţională a intelectualilor, pătruns de stima pentru libertatea popoarelor şi egalitatea oamenilor, iluminismul este fundamentat pe un mod de gîndire profund umanistă.

S-a vorbit adeseori de spiritul *europocentrist* al intelectualilor din epoca luminilor. Faptul acesta este valabil în măsura în care ei dau act de Europa ca de un *spaţiu mintal,* relativ unitar la nivelul elitelor. El este atestat şi de dorinţa de a crea pe întregul nostru continent un nou climat de civilizaţie.

Epoca luminilor permite să fie detectată o acută *conştiinţă a secolului* (Zeitbewustsein), ca şi o prezenţă vie a *spiritului european.* Secolul al XVIII-lea era prezentat încă din 1759 de către publicistul Poinsinet de Sivry ca un fenomen de excepţie, absolut neprevizibil. *„Ce secol mai este al nostru ? Cîte întîmplări şi orori. Cine ar fi putut face horoscopul secolului cu şaizeci de ani înainte, n-ar fi trecut drept un nebun ? Epocile se repetă, dar a noastră nu poate să aibă vreo copie şi dacă lucrul acesta ar fi cu putinţă n-ar deveni oare oamenii tigri şi leoparzi ?"* [1]

Dar fizionomia secolului al XVIII-lea nu este surprinsă prin evenimente de excepţie, irepetabile, care trezesc însă o anumită spaimă în conştiinţa celui care le rememorează. Aşa cum era şi de aşteptat epoca luminilor rămîne în conştiinţa contemporanilor prin marea diversitate a creatorilor din această vreme. În *La bagatelle ou discours ironiques,* Amsterdam, 1728, Just van Effen surprinde mai cu seamă această latură a epocii sale. *„Aţi văzut că n-a existat niciodată un secol aşa de bogat în autori, ca acesta în care avem onoarea să trăim."*[2]

Deosebit de pregnantă, conştiinţa secolului se identifică, în cele din urmă cu *conştiinţa europeană.* În capitolul despre *Europa* din *Enciclopedie,* autorul atrage atenţia asupra faptului că deşi continentul nostru reprezintă o mică parte din

[1] Apud W. Krauss, *Zur Periodisierung der Aufklärung,* în *Grundposition der französischen Aufklärung,* Rütten und Loening, Berlin, 1955, p. IX.

[2] *Op. cit.,* p. X.

Scanned with CamScanner

cele patru zone ale lumii, el rămîne totuşi cel mai semnificativ, atît prin comerţ şi industrie, cît şi prin artă, literatură şi meserii. Gînditorii iluminişti, aveau într-un număr destul de mare, conştiinţa primatului Europei pe plan universal. Sentimentul acesta reprezenta atunci un *europocentrism* justificat. Proiectat pe un fundal umanist, el nu a dus la legitimarea forţei, a spiritului de superioritate, a atitudinii piratereşti, în raport cu celelalte continente. Ni se pare deosebit de elocvent faptul că în *Istoria celor două Indii*, abatele de Raynal formulează judecăţi foarte severe faţă de acei europeni care, în numele colonialismului civilizator, s-au transformat în exploatatori fără scrupule ai unor popoare mai înapoiate, în asasinii unor oameni nevinovaţi.

Epoca luminilor reprezintă pentru toţi intelectualii demofili un timp propice pentru frăţia între popoare. Din aceste convingeri se desprinde spiritul militant al intelectualilor iluminişti.

OBIECTIVELE GÎNDIRII FILOZOFICE. METAMORFOZELE FUNCȚIILOR FILOZOFIEI ȘI CRIZA METAFIZICII.

În fiecare epocă, gîndirea filozofică s-a îndrumat cu precădere spre investigarea unor zone ale existenței, care se înscriau în orizontul de cunoaștere a acelui timp. Dar nu se poate trece cu vederea faptul că orice perioadă din dezvoltarea gîndirii filozofice a reprezentat totodată și efortul de reflectare asupra unei lumi necunoscute. În felul acesta, meditația asupra unor mistere ale existenței se întîlnește cu speculația deductivă asupra unor arii ipotetice, spre a căror elucidare certă tindea, într-un fel sau altul, cunoașterea umană.

Dacă unele ramuri ale științei au rămas, vreme îndelungată, cantonate în anumite domenii concrete de cercetare, gîndirea filozofică a tins mereu spre generalizări care nu mai puteau fi controlate prin datele exacte furnizate de evoluția științei.

Pendularea permanentă a gîndirii umane între *concret* și *abstract*, între *materie* și *spirit*, a dus pe parcursul timpului la o anumită departajare a zonelor de cercetare între științele despre lumea concretă, ca medicina, chimia, fizica etc. și cele despre lumea abstractă a spiritului, reprezentate de un concept foarte larg, cum este acela de *metafizică*.

Este adevărat că în antichitate metafizica reprezenta o zonă globală de mare amploare, care însemna toate ramurile științifice. Dar pe măsură ce acestea s-au dezvoltat, ajungînd la o autonomie tot mai evidentă, sfera *metafizicii* s-a restrîns în mod inevitabil. Adepții ei au fost astfel nevoiți să-i determine un spațiu de existență din ce în ce mai mic, care reprezenta fie zona de generalizare filozofică a unor ramuri ale științelor pozitive, fie domeniul unor științe despre viața spirituală a omenirii. Dar, în ultimă instanță, metafizicii i se rezerva doar acea sferă misterioasă, situată dincolo de cunoașterea noastră prin simțuri, ocupată, multă vreme doar de gîndirea religioasă.

În această accepțiune restrînsă intrase noțiunea de *metafizică* în atenția filozofilor din secolul al XVIII-lea. Înflorirea deosebită a fizicii, dezvoltarea astronomiei, crearea unui limbaj matematic abstract cu largi posibilități de extensie în

Scanned with CamScanner

diferite domenii de cercetare, degradarea teologiei etc. micşorează într-o manieră din ce în ce mai sensibilă spaţiul rezervat *metafizicii,* care trecea în acest timp, printr-o adevărată perioadă de criză.

Voltaire, care este şi autorul unui modest *Tratat de metafizică* (1734), circumscrie în *Dicţionarul filozofic* conceptul de *metafizică* în felul următor. *„Trans-naturam, dincolo de natură. Dar ceea ce e dincolo de natură reprezintă ceva? Prin natură înţelegem deci ce este materia, iar metafizica reprezintă ceea ce nu este materie.“*

Impusă în felul acesta spre explorarea infinitului necunoscut, spre examinarea originii existenţei umane şi a ideii de divinitate, spre investigarea unor legi generale ale existenţei şi precizarea cauzelor care le-au determinat, *metafizica* ajunge să reprezinte uneori pentru Voltaire o zonă imprecisă a fabulosului, *„un roman al spiritului“* omenesc, fapt care i se pare autorului *amuzant,* dar insuficient pentru a asigura credibilitatea adevărurilor metafizice. Ideea că metafizica reprezintă o modalitate de a filozofa asupra unui *infinit mare,* necontrolabil, este respinsă şi de Kant. Eseul său *Visurile unui vizionar, explicate prin reveriile unui metafizician* (1766) reprezintă, de fapt o replică dată lui Swedenborg, în numele unor adevăruri raţionale şi controlabile. Se ştie doar că celebrul vizionar suedez pretindea că a intrat în legătură cu spiritele morţilor, cu îngerii, ca şi cu alte fiinţe necunoscute. Afirmaţiile de acest gen erau de natură să orienteze metafizica spre o lume transcendentală, incompatibilă însă cu adevărurile controlabile cu ajutorul raţiunii. Saltul acesteia în ficţiunea pură i se părea, pe bună dreptate, lui Kant plin de riscuri.

Fontenelle îşi exprimă de asemenea neîncrederea în capacitatea fiinţei umane de a găsi un acces oarecare spre universul infinit. El distinge, în spiritul gîndirii moderne, între *infinitul metafizicienilor* şi *infinitul matematicienilor.* Ultimul are un caracter epistemologic verificabil, celălalt este însă o pură reverie. Adept al concluziilor verificabile, al observaţiilor exacte, Fontenelle conchide că în epoca sa gîndirea evoluează spre exactitate, nu spre o filozofie construită din ipoteze pure sau acte de reverie. În eseul consacrat cartezianismului publicat în *Digression sur les anciens et les modernes* (1688), Fontenelle face o afirmaţie demnă de luat în

Scanned with CamScanner

consideraţie. *„În sfîrşit, domneşte nu numai în operele bune de fizică şi metafizică, dar şi în acelea de religie, morală şi critică, o precizie şi o justeţe care, pînă în prezent, nu au fost deloc cunoscute.“* [1]

Circumscrisă la sfera religiei şi a lumii transcendente pe care, după cum am văzut, unii filozofi o neagă cu vehemenţă, *metafizica* tradiţională trece printr-un profund proces de criză care se soldează cu metamorfoza sa structurală, determinată atît de unii filozofi ai epocii, cît şi de oamenii de ştiinţă.

Faptul acesta va duce, aşa cum observa Georges Gusdorf, la transformarea sa într-o *epistemologie genetică* sau, aşa cum a demonstrat filozoful german Christian Wolff, într-o *metafizică generală,* destinată să verifice posibilităţile actului de cunoaştere, ca şi capacitatea de aplicare a acestuia în domenii speciale ale ştiinţelor.

În accepţiunea pe care i-au dat-o cei mai mulţi filozofi din epoca luminilor, metafizica a ajuns să reprezinte *teoria generală a ştiinţelor.* În *Elemente ale ştiinţelor,* D'Alembert stăruia asupra faptului că metafizica trebuie să se preocupe de „obiecte imateriale“, ceea ce ne permite să înţelegem de ce anumite ramuri ale ştiinţelor ca botanica, farmacia, medicina etc., nu pot avea o dimensiune metafizică, în vreme ce *fizica* are unele laturi concrete, verificabile, dar şi o zonă abstractă, construită prin ipoteze şi deducţii.

Atunci cînd fixează contribuţia lui D'Alembert la transformarea metafizicii într-o *epistemologie genetică,* Georges Gusdorf scrie că pentru savantul francez *„viitorul metafizicii va corespunde cu o axiomatizare a cunoaşterii, extinsă, din aproape în aproape, spre totalitatea spaţiului mintal.“* [2]

Aceasta este, de fapt, amprenta generală pe care gînditorii enciclopedişti o imprimă conceptului de metafizică. Dat fiind faptul că gînditorii enciclopedişti erau aplicaţi spre *o filozofie a concretului,* care are o bază teoretică proprie, ei transformă metafizica într-o fundamentare teoretică a ştiinţelor, într-o meditaţie asupra validităţii instrumentelor de cunoaştere şi totodată într-un corolar abstract de concluzii, rezultate din

[1] Fontenelle, *Pages choisies,* p. 88

[2] G. Gusdorf, *op. cit.,* p. 251.

Scanned with CamScanner

investigarea unei zone bine determinate. Este elocvent faptul că în articolul despre *Metafizică* din *Enciclopedie,* Diderot accentuează ideea că orice obiect are metafizica sa, ea rezultînd dintr-o continuă fuziune dintre raţiune şi practică şi practică şi raţiune.

Canalizarea speculaţiilor metafizice în această direcţie va duce în cele din urmă la posibilitatea de însumare în cadrul ei a unor ramuri noi ale ştiinţelor despre om, ca psihologia, etica, dreptul natural etc., în vreme ce ontologia şi teologia reprezentau domenii care ies din sfera noii metafizici, impregnată cu o vădită tentă materialistă.

Procesul de scientizare a filozofiei, *modelul newtonian* constituit ca un argument apt să acrediteze convingerea că *ştiinţele pozitive* pot avea un corolar metafizic, indică era unor mari transformări ce se produc în modul de ierarhizare a ştiinţelor în epoca luminilor, ca şi în ponderea acordată metafizicii în acest *spaţiu mintal* în care filozofia a fost investită cu noi atribuţii.

Există în acest sens unele texte edificatoare care reprezintă o opinie generală a acestei epoci, capabilă să ne permită să observăm funcţiile noi pe care le-a căpătat gîndirea filozofică în epoca luminilor. Modul în care Kant concepe rolul filozofiei iluministe, ni se pare cel mai edificator. În eseul său *Ce este iluminismul?,* filozoful de la Königsberg făcea unele precizări edificatoare. *„Iluminismul este ieşirea omului din starea de minorat de care el însuşi s-a făcut vinovat. Minoratul înseamnă neputinţa de a se servi de propriul său intelect fără a fi condus de altcineva. Acest minorat provine din vina noastră, dacă motivul său nu este o deficienţă a intelectului, ci lipsă de hotărîre şi curaj în a face uz de el fără conducerea altuia. «Sapere aude!» Să ai curaj în folosirea propriului tău intelect!, este deci deviza iluminismului. Căci iluminismul nu necesită altceva decît libertatea; şi anume cea mai puţin dăunătoare din tot ce poate fi numit libertate : folosirea în mod public în toate privinţele a raţiunii.“* [1]

Dacă I. Kant scoate în evidenţă nevoia *climatului de libertate* şi curajul exprimării opiniilor printr-o forţă proprie a intelectului, în articolul despre *Filozofie* din *Enciclopedie*

[1] I. Kant, *Ce este iluminismul ?* în *Iluminismul.* II, Antologie, de Romul Munteanu, p. 425.

Scanned with CamScanner

este pus accentul pe necesitatea *verificării* cunoştiinţelor, pe spiritul critic, apt să discearnă adevărul de ceea ce este fals. „*A filozofa însemnează a găsi raţiunea lucrurilor sau, cel puţin, a o căuta* [...] *Cînd se calculează şi se măsoară proporţiile lucrurilor, mărimea şi valoarea lor, este o operaţie de matematician; dar acela care încearcă să descopere raţiunea de a fi a lucrurilor şi faptul că ele sînt într-un anume fel şi nu în altul, aceasta este atribuţia filozofului propriu-zis* [....] *Aceasta este sfînta noţiune de filozofie; scopul său este certitudinea şi toţi paşii săi tind spre o asemenea finalitate pe calea demonstraţiei. Ceea ce îl caracterizează pe filozof şi îl deosebeşte de ceea ce e vulgar, rezultă din faptul că el nu admite nimic fără dovadă, dar provine şi din aceea că nu aderă la noţiuni înşelătoare şi că pune în mod exact limitele a ceea ce este exact, probabil şi îndoielnic. El nu se mulţumeşte cu cuvinte şi nu explică nimic prin calităţi oculte, care nu sînt altceva decît efectul însuşi, transformat în cauză.*“[1]

Dacă în epoca de afirmare a clasicismului, filozofia a înregistrat o eflorescenţă remarcabilă, în acele domenii în care partea speculativă putea să iasă pe prim plan, iar adevărurile să fie dovedite prin coerenţa discursului sau perceperea lor ca acte logice de domeniul evidenţei, în epoca luminilor, gîndirea filozofică se îndrumează spre concret, spre examinarea critică a tuturor faptelor prin *experiment*. Cine cercetează coordonatele fundamentale ale cartezianismului, empirismul lui J. Locke sau materialismul profesat de Diderot, Helvétius şi d'Holbach, observă nu numai o deplasare de accente spre alte obiective ale gîndirii filozofice, ci şi o tentativă consecventă de opţiune pentru o altă *metodă* de cercetare, capabilă să scoată în relief o nouă viziune asupra lumii.

Evoluţia gîndirii filozofice marchează astfel un spirit progresiv de laicizare a *viziunii despre lume* şi totodată de autonomizare a obiectului specific al filozofiei, demarcat tot mai evident de sociologie şi metafizica pur speculativă.

Întoarcerea curajoasă spre concret, meditaţia asupra actului de cunoaştere, privit ca un proces psihic verificabil, for-

[1] *Textes choisis de l'Encyclopédie*, p. 159—160.

Scanned with CamScanner

mularea teoriei existenței pe baza unor concluzii desprinse din științele pozitive, definirea condiției umane în funcție de anumiți factori cognoscibili în cea mai mare măsură etc., impune *modelul newtonian* al demonstrației logice, verificabile prin *experiment*, ca și preeminența *spiritului critic*, a *scepticismului metodologic*, care obligă la *acceptarea critică* a oricărei concluzii anterioare, formulată de gînditorii din alte veacuri.

Referindu-se la comportamentul filozofilor iluminiști față de realitatea înconjurătoare, ca și la felul în care aceștia înțeleg să discute „adevărurile" promulgate de textele de teologie sau de filozofie a credinței, P. Hazard sublinia semnificația „spiritului critic universal", privit ca o componentă a metodei și a concepției lor despre lume: *„Aceasta este critica universală, ea este exercitată în toate domeniile, literatură, morală, politică, filozofie ; ea este spiritul acestei epoci polemice."*[1]

Bineînțeles că examinarea patrimoniului de idei din gîndirea filozofică din epoca luminilor nu pune în evidență un univers mintal unitar, o deplină armonie de principii. Dimpotrivă, diagrama ideilor din acest timp se caracterizează printr-o *sumă de contradicții* care exprimă vizunea variată despre lume a acestor gînditori, diferențele notabile de ordin metodologic, ca și unele deosebiri de nuanță privitoare la funcțiile filozofiei în raport cu societatea, mentalitatea oamenilor, gradul lor de cultură, sistemele de guvernare, idealurile popoarelor și aspirațiile proprii ale fiecărui gînditor.

Dar cum noi nu ne propunem să realizăm o expunere *diacronică* asupra filozofiei din epoca luminilor, ci o reducție a acesteia la anumite *idei fundamentale*, vom încerca prin acest act dificil de *tematizare* să scoatem în relief anumite *concepte polarizante* a căror iradiație trece din *filozofia teoretică* în *filozofia practică*, pentru a-și prelungi în cele din urmă ecourile în creația literară. Acest proces de *teoretizare*, care însumează într-un *tablou sincronic* numeroase concepte ce au o *devenire diacronică* firească, ne dă posibilitatea să scoatem în evidență *hegemonia spiritului filozofic*, considerarea noii filozofii ca un act de *ruptură* și *continuitate*, ca și unele teme

[1] P. Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, p. 18.

polarizante, dintre care semnalăm relaţia dintre *cunoaştere şi senzaţie, materie şi spirit, natură, viaţă şi experiment, hazard, indeterminare, fatalitate, necesitate,* pentru ca în cele din urmă să putem realiza o imagine asupra *condiţiei umane,* configurată din unghiul de vedere al filozofilor iluminişti.

Hegemonia spiritului filozofic. În *Discursul preliminar* al *Enciclopediei,* D'Alembert a încercat să surprindă deplasarea de accente care s-a produs din epoca *Renaşterii* pînă în secolul al XVIII-lea de la anumite fenomene care polarizau spiritul creator spre altele. Stabilind această linie ascendentă a spiritului uman care se detaşa de cercetarea concretă pentru a ancora în gîndirea abstractă, D'Alembert preciza că în Renaştere domina *erudiţia,* în veacul clasicismului se constată preferinţa pentru *artele frumoase,* iar în secolul al XVIII-lea iese pe prim plan *gîndirea filozofică.*

Dar nu este mai puţin adevărat că diferenţele de optică ale martorilor direcţi ai acestui veac şi judecăţile unor critici de mai tîrziu sînt foarte mari.

Mulţi istorici ai gîndirii filozofice din vremea noastră privesc această efervescenţă a ideilor din epoca luminilor ca o zbatere sterilă, ca un *spaţiu deşert* [1], în care nu s-a produs nimic demn de luat în consideraţie. Emile Faguet, unul din criticii de seamă ai culturii franceze din veacul al XIX-lea, apreciază gîndirea filozofică din această perioadă cu o excesivă severitate. *„Filozofii din secolul al XVIII-lea,* demonstrează el, *au fost prea orgolioşi şi prea aferaţi pentru a putea fi foarte serioşi. Ei au fost foarte superficiali, străluciţi în rest, chiar destul de informaţi, cu toate că aveau o construcţie prea grăbită şi care face apel la butadă, pătrunzători cîteodată şi avînd, ca Diderot, unele scăpări de geniu, dar în general ei sînt mai mult polemişti decît filozofi. Instinctul lor bătăios le-a fost foarte păgubitor, căci un mare sistem sau, pur şi simplu, o ipoteză satisfăcătoare pentru spirit* [...] *nu se construieşte niciodată în conştiinţa unui gînditor decît cu condiţia ca el să înfăţişeze cu acelaşi interes şi aproape cu aceeaşi complezenţă, gîndirea sa şi contrariul gîndirii sale, ajungînd pînă acolo că găseşte ceva care explică şi una şi alta, expunîndu-le în acest fel, dacă nu conciliindu-le, cel*

[1] Vezi discuţia din G. Gusdorf, *op. cit.,* p. 213.

Scanned with CamScanner

puţin încercînd să le cuprindă pe amîndouă.“ [1] După ce încearcă astfel să sublinieze deficienţele metodologice ale gînditorilor francezi, rezultate, după părerea sa în mare măsură, din spiritul lor militant, Emile Faguet rosteşte asupra lor o judecată nimicitoare, cu certitudinea că va fi preluată de posteritatea critică. *„După trecerea a două secole, ei nu vor mai conta, cred, absolut deloc în istoria filozofiei.“* [2]

Felul în care au rămas în conştiinţa contemporanilor lor gînditorii din epoca luminilor diferă în mod sensibil, de maniera în care i-a apreciat critica din secolul trecut, deschisă, mai ales, spre înţelegerea filozofiei speculative. Houdar de la Motte, care era un poet minor, dar şi un estetician instruit, pentru acel timp, a fost tentat să scoată în relief caracterul excepţional al acestui mod nou de gîndire. *„S-a răspîndit un anumit spirit filozofic aproape nou, o lumină care n-a strălucit deloc asupra strămoşilor noştri.“* [3]

Şi mai elocventă ni se pare reacţia doamnei Levéque, exprimată într-un roman al său, de multă vreme uitat, *Secolul sau Memoriile Contelui S.*** (1736) Ea nu surprinde doar claviatura foarte variată, adeseori profund contradictorie, a ideilor vehiculate de gînditorii iluminişti, ci şi forţa lor deosebită de penetraţie în toate zonele culturii, hegemonia lor, ce capătă uneori o adevărată funcţie teroristă, involuntară, în peisajul literar şi ştiinţific al vremii. *„Sînt deci obligată, pentru a le păstra prietenia, să fiu cînd deistă, cînd ateeă, citeodată feroniană, epicuriană, în sfîrşit, în toate felurile, în vreme ce în tăcere suspin şi aş vrea să trăiesc după legea Evangheliei, dacă aceasta nu ar fi absolut împotriva proiectelor mele şi a destinului meu.“* [4]

Dar dimensiunile forţei de iradiere a ideilor iluministe nu rezulta doar din impresiile produse asupra acelora ce le receptau. Ele apar în mod programatic în scrierile celor ce le propagau. O filozofie militantă nici nu putea fi concepută decît în acest spirit. Werner Krauss semnalează un breviar despre gust din 1736, în care este formulată o întrebare ce reprezintă coordonata fundamentală a programului iluminist.

[1] E. Faguet. *XVIII-e siècle,* Boivin, Paris, s.d., p. XX.
[2] Ibid.
[3] W. Krauss, *Zur Periodisierung der Aufklärung,* p. X.
[4] W. Krauss, Ibid.

Scanned with CamScanner

„Poate deveni o naţiune întreagă filozofică ?". Răspunsurile diferite la această întrebare ilustrează astfel în modul cel mai elocvent dimensiunile pe care gînditorii vremii le acordau, ei înşişi hegemoniei spiritului filozofic. În *Omul maşină* (1748), La Mettrie sublinia că pentru un savant nu este suficient doar să studieze adevărul. El are obligaţia să-l şi comunice *„spre folosul acelui mic număr de oameni care vor şi pot să gîndească."* [1] Din această precizare rezultă în mod foarte limpede că accesul la ideile ştiinţifice era apreciat, în acea vreme, ca extrem de limitat. Aşa cum am putut constata şi cu alt prilej, atitudinea lui Voltaire trădează un scepticism total şi absurd în legătură cu posibilitatea oamenilor de-a recepta idei într-o proporţie mai mare. *„Întotdeauna va exista o mare adunătură de proşti şi o mulţime de escroci ; dar numărul mic al gînditorilor se va face respectat."* [2] Într-o altă scrisoare a sa din aprilie 1766, acelaşi autor îşi exprima în mod direct îndoiala asupra faptului dacă poporul are capacitatea să se instruiască. Rezervele acestui spirit conservator, pe acest plan, mergeau aşa de departe încît nu ezita să afirme că oamenii simpli vor muri de foame, înainte să ajungă să aibă acces la ideile filozofice.

Îndoielile acestui filozof se întîlneau în aceeaşi epocă cu acelea exprimate de un *monarh luminat*, cum părea a fi Frederic al II-lea. Suveranul prusac nu credea nici în capacitatea oamenilor de a se ameliora prin înţelegerea gîndirii umaniste, nici în disponibilităţile lor spirituale, care să-i poată face permeabili la marile idei. *„Naţiunile cele mai civilizate fac războaiele ca nişte animale feroce. Mi-e ruşine de umanitate. Roşesc pentru acest secol. Să mărturisim însă adevărul ; artele şi filozofia nu se răspîndesc decît asupra unui număr restrîns, iar marea masă, poporul şi partea vulgară a nobilimii, rămîn aşa cum natura le-a făcut, adică nişte animale rele."* [3]

[1] La Mettrie, *Textes choisis*, Editions sociales, Paris, 1954, p. 147.
[2] Voltaire, *Correspondances*, X, în *Oeuvres complètes*, 42, Garnier. Frères, Paris, 1881, p. 570.
[3] Apud W. Krauss, *Aufsätze zur Literaturgeschichte*, Reclam Verlag, Leipzig, 1968, p. 212.

Scanned with CamScanner

Hegemonia spiritului filozofic din epoca luminilor era astfel, înţeleasă de cei mai mulţi gînditori din această vreme ca o forţă de penetraţie redusă la sfera unei *elite intelectuale*. Coexistînd în vădită contradicţie cu conceptul de *Aufklärung*, gîndirea aceasta *„elitară"* trădează un spirit conservator pe care era marilor revoluţii de la sfîrşitul secolului îl va răsturna cu violenţă. Dacă Frederic al II-lea îi scria lui Voltaire (25 februarie, 1766) că atunci cînd un om dintr-o mie gîndeşte este mult, şi acesta este cel căruia i se adresează epoca sa, însemnează că filozofia luminilor cu optimismul său meliorist şi demofilic, era dublată de un pesimism intelectualist aristocratic.

Hegemonia spiritului filozofic nu trebuie înţeleasă, aşadar, decît ca o dominantă a unui secol, ca un nucleu de idei cardinale care pătrunde şi în alte domenii de creaţie. Un asemenea punct de vedere este exprimat de Gatrey în *Le philosophe par amour* (1765). *„Filozofia al cărei nume a devenit atît de comun în acest secol, s-a strecurat pînă şi în romane. Nu există nici un autor... oricît de modest ar fi, care să nu pretindă el însuşi că este un filozof. Unii au sau cred că au idei unice. Aşa se ajunge filozof."* [1]

Ruptură şi continuitate. Modificările fundamentale care au intervenit în gîndirea filozofică din epoca luminilor nu pot fi legate de o anumită dată precisă, aşa cum nu pot fi nici raportate doar la unele modele unice, înscrise în patrimoniul de idei al veacului anterior. Evident, pe întreaga traiectorie a configurării unei noi metodologii de studiere a fenomenelor naturii şi a vieţii psihice, relevate de raportul dintre conştiinţă-existenţă sau dintre existenţă-condiţie umană şi divinitate, principiile definitorii ale filozofiei iluministe fac parte dintr-o devenire ale cărei începuturi apar în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea şi a căror rezonanţă tîrzie poate fi detectată dincolo de frontierele veacului următor.

Este adevărat că filozofia iluministă are un pronunţat caracter polemic. Atitudinea polemică vizează în primul rînd sistemele scolastice de gîndire, zonele iraţionale şi mistice ale metafizicii spiritualiste, erorile şi prejudecăţile rezultate din

[1] Apud W. Krauss, *op. cit.*, p. 231.

Scanned with CamScanner

maniera învechită de a concepe teoria cunoașterii sau teoria existenței. Spațiul de referință al gînditorilor iluminiști este foarte larg. El vizează pe de o parte *modelul cartezian* de *gîndire* căruia îi este opus *modelul newtonian*, pe de altă parte, fideismul mistic, doctrina providenței divine care guvernează existența, cît și teoria ideilor înnăscute.

Din aceste considerente, cartezianismul este examinat dintr-un nou unghi de vedere, iar unii gînditori ca Spinoza și Hobbes care nu au avut un notabil ecou în timpul în care au trăit, sînt readuși pe prim plan de continuatorii lor de mai tîrziu.

Determinismul cartezian a găsit un incontestabil ecou în filozofia lui Leibniz, ca și în operele discipolilor gînditorului german. Doctrina despre *substanță* din *Monadologie* trimite însă în mod evident spre Spinoza. Dar implicațiile iraționaliste, mistice ale cartezianismului au alimentat în continuare gîndirea spiritualistă și teologică de nuanță catolică. [1]

Scientizarea tot mai puternică a filozofiei, stimulată de datele noi furnizate de studiul fizicii, al mecanicii, al logicii și al astronomiei au constituit începutul procesului de perimare a cartezianismului. Acest moment este localizat de A. Adam în jurul anului 1733. De fapt, încă din 1720, apărătorii cartezianismului în Franța sînt din ce în ce mai puțini, printre aceștia numărîndu-se Mairan și Fontenelle. [2] „*Înainte de Descartes*, scrie Fontenelle, *se raționa foarte comod ; secolele trecute au fost fericite că nu au avut un om ca acesta. El este cel care a adus această nouă metodă de a raționa, mult mai stimabilă decît însăși filozofia sa, din care o bună parte este falsă sau incertă, potrivit înseși regulilor cu care aceasta ne-a învățat.*“ [3]

Aprecierea lui Fontenelle asupra cartezianismului ne permite să constatăm elogiul adus unei *metode*, dar și rezervele critice față de unele concluzii formulate de gînditorul francez. Declinul gîndirii carteziene capătă însă proporții mult mai mari odată cu acceptarea modelului newtonian de gîndire, care impune, pe prim plan, *filozofia experimentală*.

[1] A. Adam, *Le Mouvement philosophique dans la première moitié du XVIII-e siècle*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1967, p. 44.

[2] *Op. cit.*, p. 47.

[3] Fontenelle, *Pages choisies*, p. 88.

Scanned with CamScanner

Simptomatice pentru decăderea lui Descartes şi ascensiunea lui Newton, ni se par opiniile lui Voltaire despre Descartes, formulate din perspectiva noii *filozofii experimentale*. În acest context, filozoful francez apare sensibil diminuat. *„Filozofia sa nu a mai fost după aceea decît un roman ingenios şi cel mult verosimil pentru ignoranţi. El s-a înşelat asupra naturii sufletului, asupra dovezilor existenţei lui Dumnezeu, asupra materiei, asupra legilor mişcării, asupra naturii luminii. El a admis ideile înnăscute, a inventat noi elemente, a creat o nouă lume şi l-a creat pe om după chipul său."* [1]

Obiecţiile lui Voltaire sînt de natură să scoată în evidenţă cele mai multe principii care reprezintă zonele de ruptură între gîndirea iluministă şi filozofia din veacurile anterioare. Comparaţia pe care o face Voltaire între *modelul cartezian* şi *modelul newtonian* se înscrie în sfera tipului de judecată istoristă, menită să separe două metode ce duc spre concluzii absolut diferite. *„Nu cred că se va îndrăzni într-adevăr să se compare întru nimic filozofia lui Descartes cu aceea a lui Newton ; prima este o încercare, cea de-a doua o capodoperă ; dar cel care m-a adus pe calea adevărului preţuieşte fără îndoială tot atît de mult ca şi cel care a ajuns de atunci încoace la capătul acestui drum."* [2]

Difuzarea ideilor lui Newton în Franţa, de unde au fost apoi răspîndite şi în alte ţări, se datorează, în primul rînd abatelui Conti [3]. Dar un rol şi totodată o competenţă mult mai mare în popularizarea modelului newtonian l-a deţinut cunoscutul savant francez, Maupertuis. Nu putem de asemenea trece cu vederea faptul că eruditul naturalist francez Buffon a realizat o traducere a *Metodei fluxurilor* (1740), ideile acestui strălucit savant înscriindu-se şi ele în acest spaţiu mintal de ruptură cu trecutul.

Noutatea reprezentată de *filozofia experimentală*, acreditată de Newton este relevată de Ernst Cassirer prin datele sale metodologice cele mai semnificative. *„Aceasta nu este deducţie pură, ci analiză. Newton începe prin a expune anumite principii, concepte şi axiome universale, pentru a parcurge apoi pas cu pas, cu ajutorul raţionamentelor*

[1] Voltaire, *Opere alese*, I, ESPLA, 1957, p. 289.
[2] *Op. cit.*, p. 290.
[3] A. Adam, *op. cit.*, p. 77.

Scanned with CamScanner

abstracte, calea care duce la cunoaşterea particularului, a faptelor simple." [1]

În spaţiul de recul faţă de trecut se înscriu, aşadar, rezervele faţă de excesele gîndirii deductive, scoţîndu-se astfel pe prim plan semnificaţia analizei concrete, a inducţiei susţinute de rezultatele observaţiei şi ale experienţei. Abia după aceasta se ajunge în stadiul în care pot fi formulate anumite principii cu caracter general.

În acest context, discuţiile puternice referitoare la filozofia bazată pe un *sistem prestabilit* şi gîndirea care refuză asemenea scheme restrictive, capătă o amploare deosebită. Atunci cînd caută să surprindă una din trăsăturile fundamentale ale filozofiei iluministe, Jean Wahl scoate în evidenţă semnificaţia *inteligenţei analitice.* [2] Ernst Cassirer sublinia şi el faptul că odată cu impunerea *filozofiei experimentale,* raţiunea nu mai este concepută ca un postulat anterior fenomenelor, ea fiind de acum considerată ca o *raţiune internă* şi explicativă a acestora, utilizată în studiul aplicativ asupra realităţii. [3]

Cristalizarea acestor date metodologice noi generează o amplă discuţie despre avantajele şi dezavantajele filozofiei ca sistem. Dar aşa cum vom avea prilejul să constatăm, această discuţie nu se soldează cu unele opţiuni unilaterale şi simplificatoare, deoarece însuşi conceptul de *sistem* ajunge să fie investit pe parcursul evoluţiei acestor polemici cu noi semnificaţii, alimentate cu precădere nu numai de către unii filozofi, ci şi de exponenţii ştiinţelor pozitive.

Căutînd să precizeze perioada în care noţiunea de sistem începe să se încetăţenească în diferite ramuri ale ştiinţelor pozitive şi umane, Georges Gusdorf semnalează opera învăţatului german Johann Heinrich Alsted, *Artium liberalium ac facultatum omnium systema mnemonicum* (1610), care are meritul de a sublinia accepţiunile diferite, căpătate de conceptul de sistem în astronomie şi filozofie. Demnă de menţionat este de asemenea încercarea lui Rodolphe Goclenius de a pune în circulaţie ideea de *sistem metafizic,* ur-

[1] E. Cassirer, *La philosophie des lumières,* Fayard, Paris, 1966, p. 43.
[2] J. Wahl, *Tableau de la philosophie française,* Idées, Paris, 1962, p. 43.
[3] E. Cassirer, *op. cit.,* p. 44.

Scanned with CamScanner

mată de opera discipolului său Clemens Templerus, *Metaphysicae systema methodicum* (1616) [1].

În Franţa, Claud Perrault atrage atenţia asupra frecvenţei noţiunii de sistem în studiile de fizică. În felul acesta, apelul la conceptul de sistem, privit ca o schemă explicativă generală a unor fenomene, este preluat din astronomie, utilizat în studiile de fizică şi apoi încetăţenit în scrierile filozofice. Dar supradimensionarea semnificaţiei conceptului de sistem, privit ca o schemă apriorică, ajunge să fie denunţată ca un fenomen negativ al unui mod deductiv de gîndire în curs de perimare.

În *Prefaţa despre utilitatea matematicilor şi a fizicii şi despre lucrările Academiei de ştiinţe,* Fontenelle nu se referea încă la *sistem,* dar sublinia cu multă convingere semnificaţia *spiritului geometric,* care capătă o accepţiune relativ asemănătoare. „*Spiritul geometric,* scrie el, *nu este atît de ataşat geometriei ca să nu poată fi scos de aici şi transferat în alte zone de cunoaştere. O operă de morală, de politică, de critică, poate chiar de elocinţă, va fi mult mai frumoasă, cu toate lucrurile de aiurea egale, dacă este realizată de mîna unui geometru. Ordinea, caracterul net, precizia, exactitudinea, care domnesc în cărţile bune de o anumită vreme, pot să-şi aibă de-a binelea prima lor sursă în spiritul geometric, care se răspîndeşte mai mult ca oricînd şi care într-un anume fel, se comunică din aproape în aproape, chiar şi la aceia care nu cunosc geometria.*“ [2]

Dar în *Elogiul lui P. Malebranche,* autorul pune în circulaţie *conceptul de sistem,* care are unele nuanţe diferite de acela de *spirit geometric.* El constată cu acest prilej că ar fi dificil să intrăm în contact cu opera acestui gînditor dacă îi respingem *sistemul,* dar dacă îl acceptăm „*nu mai este posibil să nu gustăm într-o măsură infinită caracterul autorului, care nu este, pentru a spune astfel, decît un sistem viu.*“ [3]

Există în acelaşi timp anumite rezerve faţă de ideea de sistem atunci cînd acesta se configurează fără să aibă la bază o mare cantitate de experienţă, menită să-l acrediteze. „*Orice sistem general, de teama de a cădea în inconvenientul siste-*

[1] Cf. G. Gusdorf, *op. cit.,* p. 258.
[2] Fontenelle, *Pages choisies,* p. 137—138.
[3] *Op. cit.,* p. 219.

Scanned with CamScanner

melor precipitate, cu care lipsa de răbdare a spiritului uman se acomodează foarte bine şi, care odată stabilit, se opune adevărurilor care survin.“ [1]

Detaşarea mult mai pronunţată faţă de sistem apare la Newton. În *Optică* (1704), el demonstra că nu se poate baza doar pe ipoteze în explicarea proprietăţilor luminii, ci pe demonstraţia mijlocită de raţiune şi datele furnizate de experienţă. Este astfel evident faptul că *filozofia experimentală* care anunţa spiritul noului veac nu se arată favorabilă *sistemului.*

Nici Voltaire nu rămîne străin de polemicile stîrnite de avantajele sistemului sau de prejudiciile provocate de acceptarea acestuia. În articolul despre *sistem* din *Dicţionarul filozofic*, el precizează că înţelege prin acesta doar o supoziţie, dar pe măsură ce ipoteza ajunge să fie verificată nu se mai poate vorbi de un *sistem*, ci doar de un adevăr.

Critica operelor bazate pe sistem apare însă în maniera cea mai tranşantă la Turgot. El este acela care demonstrează că „*Sistemele sînt ca mausoleele, monumente ale orgoliului celor mari şi ale mizeriei oamenilor. Ele par să fi făcut mult mai sensibil neantul lucrurilor umane şi moartea pe care voiau să o ascundă, ele nu fac decît să acopere ruşinea ignoranţei noastre. Sistemul este un sicriu în care este aşezat cadavrul care devine el însuşi semnul morţii.*“ [2]

Ofensiva aceasta relativ generală împotriva conceptului de sistem nu izbuteşte să ducă la eliminarea lui, ci doar la modificarea unor accepţiuni pe care le capătă în scrierile unor filozofi şi savanţi. În acest context favorabil replierilor faţă de ideea de sistem, Condillac publică un *Tratat al sistemelor* (1749), iar d'Holbach, generosul mecena al literelor moderne, scrie şi el un tratat despre *Sistemul naturii* (1770). Dar pentru Condillac sistemul are mai degrabă semnificaţia unei structuri globale, apte să însumeze părţile unui tot. În felul acesta forţa unificatoare a spiritului unui cercetător rezultă mai ales din capacitatea de a da coerenţă principiului, de a asigura validitatea sistemului prin severa concordanţă dintre sistem şi premizele de bază ale operei.

[1] Fontenelle, *op. cit.*, p. 143.
[2] Turgot, *Pensées diverses*, în *Oeuvres*, vol. I, Ed. Schelle, Paris, Alcan, 1913, p. 340—341.

Scanned with CamScanner

În *Discursul preliminar din Enciclopedie,* spiritul scientist al lui D'Alembert îl obligă să constate că *„Sistemul general al ştiinţelor şi artelor este un fel de labirint, o cale întortocheată pe care apucă mintea, fără să cunoască prea bine drumul pe care să-l urmeze."* [1]

Elocvent în acest sens ni se pare de asemenea faptul că între partizanii sistemului şi oponenţii acestuia apar argumente care anulează o anumită imagine deformantă şi simplistă asupra factorilor psihici care intervin în realizarea unei opere şi, în acelaşi timp, intră în datele componente ale actului de cunoaştere a naturii. Dacă la D'Alembert domină în permanenţă spiritul riguros al matematicianului, dornic să imprime fiecărui silogism o severă rigoare raţională şi, totodată, o acreditare rezultată din verificarea experimentală, la un filozof ca senzualistul Condillac sau la un naturalist ca Buffon întîlnim unele elemente noi care justifică opţiunea pentru sistem prin progresul adus de actul imaginar. Condillac, de pildă, relevă unele neajunsuri ale cunoaşterii exclusive prin intelect. De aceea numai stimulentul creat de forţa imaginatoare a omului de geniu poate contribui la elaborarea unor sisteme de mari proporţii.

În *Istoria naturală a mineralelor,* Buffon merge şi mai departe. El crede că toţi care se declară împotriva ideii de sistem, se situează pe această poziţie, fiindcă nu sînt capabili să-i înţeleagă adevărata semnificaţie. Doar învăţatul de geniu poate construi asemenea sinteze unificatoare. Imaginaţia creatoare este aceea care oferă posibilitatea unor conexiuni de mare amploare. Imaginaţia îi conferă de asemenea geniului forţa spirituală de a intui structura de ansamblu şi temelia unică pe care sînt fundamentate marile sinteze.

Este limpede însă faptul că investirea acestei *metodologii* cu posibilităţi gnoseologice care trimit spre imaginaţie şi intuiţie, reprezintă atît un act de ruptură cu raţionalismul cartezian, cît şi cu adepţii *filozofiei experimentale,* care îi acuzau pe partizanii acestui punct de vedere că au introdus poezia în ştiinţă.

Pendularea savanţilor şi a filozofilor iluminişti între vechi şi nou nu circumscrie nici pe acest plan un *spaţiu mintal*

[1] D'Alembert, *Discursul preliminar la Enciclopedie, în Iluminismul,* I, Antologie... de Romul Munteanu, p. 164.

Scanned with CamScanner

omogen. Dilema cunoașterii pur raționale, susținută de experiență și senzația furnizoare de informații primare, se conjugă cu fantezia care debordează limitele cunoașterii raționale, lăsînd astfel un spațiu de inițiativă, rezervat ipotezelor și intuiției în stabilirea corolarului unor mari sisteme. Fenomenul acesta, absolut inedit în epocă, nu-i împiedică pe adversari să considere această nouă aventură a cunoașterii ca un act de *„patologie a sistemelor"*, ce tind să iasă din corsetul enunțului pur rațional.

Evoluția științelor a demonstrat, mult mai tîrziu, este adevărat, că aveau dreptate. Filozofia avea să acrediteze un asemenea punct de vedere abia la sfîrșitul veacului următor, cînd Bergson revoluționa teoria cunoașterii prin declararea intuiției ca modalitatea cea mai adecvată de instalare nedeformantă într-o realitate în plină devenire. Criza inteligenței este proclamată astfel cu discreție în epoca în care fusese ridicată pe cele mai înalte culmi.

Cunoaștere și senzație. Una dintre problemele care a constituit o adevărată obsesie pentru cei mai mulți dintre gînditorii din epoca luminilor a fost aceea a modalităților de cunoaștere a realității. Ea a fost în același timp asociată cu procesele care se produc în spiritul uman. În felul acesta se credea că se va putea ajunge la detectarea mijloacelor specifice care mediază relația dintre conștiință și realitate. Deosebit de elocvent ni se pare de asemenea faptul că toți gînditorii care au anticipat *teoria cunoașterii*, așa cum fusese ea formulată, în cele mai multe cazuri de filozofii iluminiști, au avansat unele ipoteze asemănătoare cu ale lor.

Un exemplu elocvent în acest sens ni-l oferă filozoful englez Thomas Hobbes (1588—1679). Cunoscător al ideilor lui Descartes și Gassendi, sensibil față de rigoarea desprinsă din cunoașterea matematicii, familiarizat cu principiile promulgate de Galileo Galilei, Hobbes traversează opera lui Bacon cu sentimentul unei evidente distanțări față de concluziile acestuia. Hobbes este astfel unul dintre cei dintîi partizani ai teoriei senzualiste în funcție de care explică procesul de cunoaștere a realității. În capitolul 9 din *Leviathan* (1651), intitulat *Despre diferitele feluri de cunoaștere*,

gînditorul englez pleacă de la premiza că există două genuri de cunoaştere. Primul vizează comprehensiunea faptului concret, al doilea are un caracter mai abstract, rezultînd mai cu seamă din cunoaşterea succesiunii de la o afirmaţie la alta. Dacă prima cale indicată reprezintă cunoaşterea empirică, obişnuită, cea de a doua este specifică filozofului care *pretinde* că *raţionează*. Hobbes nu aduce multe argumente în sprijinul distincţiilor pe care le formulează. Dichotomia stabilită de el va apare însă ca un dat constant al consideraţiilor filozofice de mai tîrziu.

Moştenirea lăsată de cartezianism, de care marea majoritate a gînditorilor iluminişti simt nevoia să se distanţeze în mod critic, vizează în primul rînd *teoria ideilor înnăscute*. De aceea s-ar putea spune că nu există filozof de primă importanţă sau *Aufklärer* care să se limiteze doar să popularizeze unele cunoştinţe şi să nu simtă nevoia să denunţe o asemenea eroare, generatoare de imense confuzii. Dacă La Mettrie se mulţumeşte în *Omul-maşină* să respingă orice tip de *idei apriorice*, John Locke (1632—1704) îşi orchestrează argumentele într-o amplă demonstraţie. Opera sa, *Eseu asupra intelectului omenesc* (1690) continuă o anumită direcţie de gîndire, reprezentată de Bacon şi Hobbes, dar prezintă şi unele zone de convergenţă cu cartezianismul. Demonstraţiile logice ale lui John Locke sînt de aşa manieră încît *teoria cunoaşterii* apare ca un derivat firesc din *teoria existenţei*. Odată acceptat primatul realităţii obiective asupra conştiinţei, privită ca un factor secund, filozoful englez examinează procesul de formare a ideilor. Dar pentru a ajunge la exprimarea punctului său de vedere, autorul respinge în mod ferm erorile generate de cartezianism. Capitolul II din Cartea I a *Eseului asupra intelectului omenesc* se deschide cu o aserţiune care are caracterul unui aforism irefutabil. *„Înfăţişarea căilor pe care noi dobîndim orice cunoştinţă ajunge pentru a dovedi că ea nu este înnăscută."*[1]

La baza actului de cunoştere, J. Locke situează *senzaţia*, singura capabilă să producă anumite impresii simple.

Conştiinţa originară este privită de gînditorul englez ca o *pagină albă* (Tabula rasa) pe care vor fi însă înscrise impre-

[1] J. Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1961, p. 18.

Scanned with CamScanner

siile produse de experienţă. El acceptă însă pe bună dreptate principiul existenţei unui mecanism psihic al fiinţei umane, conceput în aşa manieră, încît reprezentările noastre despre lume să poată avea atît o sursă internă, cît şi una externă.

Generalizările, ideile complexe produse printr-un anumit spirit asociativ al inteligenţei umane nu se pot exprima decît cu ajutorul limbajului, capabil să comunice abstracţiunea.

Dar simptomatic pentru fisurile şi contradicţiile ce apar în modul de gîndire al epocii ni se pare faptul că între teoria cunoaşterii şi teoria existenţei nu se configurează întotdeauna o deplină concordanţă. Dimpotrivă, apar adeseori antinomii de-a dreptul flagrante. Atitudinea lui George Berkeley (1685—1753) ni se pare cea mai ilustrativă în acest sens. Operele lui fundamentale, *Tratat asupra principiilor cunoaşterii omeneşti* (1710) şi *Dialogul dintre Hylas şi Philonous* (1718) sînt anticipate de *Commplace Book* (1702—1710), care reprezintă germenele doctrinei sale spiritualiste. Pornind de la premiza cunoaşterii prin percepţii şi reprezentări, gînditorul englez ajunge însă la concluzia că realitatea nu este, în ultimă instanţă, decît o sumă a reprezentărilor fiinţei umane. Cunoaşterea de la concret la abstract se produce astfel prin capacitatea spiritului de a observa anumite însuşiri particulare ale obiectelor, ca întinderea etc., mediate de senzaţie. Dar acelaşi spirit le ridică la un grad de abstracţiune care nu mai are nimic comun cu atributele particulare ale unui obiect izolat.

Sesizarea capacităţii de abstractizare a intelectului uman ni se pare o constatare firească. Dar de aici pînă la considerarea întregii existenţe ca o reprezentare a conştiinţei, distanţa este foarte mare.

Urmărind diagrama ideilor filozofice din epoca luminilor, Emile Bréhier observa că între anii 1740—1775 intră în arena filozofică alături de învăţaţii eruditi şi profesorii de carieră şi alţi intelectuali, preocupaţi de mecanismul procesului de cunoaştere[1]. În această perioadă tentativa de combatere a metodelor scolastice şi de propagare prin inter-

[1] E. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, vol. II, *La philosophie moderne*, Le XVIII-e siècle, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p. 338.

mediul filozofiei a unor principii materialiste capătă un caracter mult mai accentuat. De fapt, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se afirmă în mod decisiv personalităţi marcante ale gîndirii filozofice ca David Hume, Montesquieu, Condillac, Diderot, d'Holbach, La Mettrie, Rousseau şi alţii.

Dar în acest moment, cînd în ţările occidentale intră în arenă filozofii de profesie şi scriitorii care filozofează, în unele ţări din centrul şi estul Europei rămîn încă pe prim plan profesorii care însumează atributele unui *Aufklärer* ideal. La Viena se afirmă, în acest timp, Christian Baumeister (1709—1785) care este un discipol al lui C. Wolff, gînditor care şi el, la rîndul său, era un continuator al lui Leibniz. Operele lui Christian Baumeister sînt *Elemente de filozofie* (1747), *Logica* (1760) şi *Metafizica* (1767). *Metafizica* a apărut în 1789 într-o nouă ediţie la Moscova şi în 1771 la Cluj. Scrierile lui Baumeister reprezintă surse fundamentale pentru dezvoltarea gîndirii filozofice din sud-estul Europei, cu atît mai mult cu cît ele au fost folosite ca manuale universitare la Viena, unde au studiat numeroşi intelectuali din aceste arii de cultură. În *Metafizica* sa Christian Baumeister preciza că trupul şi sufletul nu pot fi privite în mod izolat. Atunci cînd anumite obiecte exterioare ajung să acţioneze asupra organelor de simţ, determinînd anumite schimbări asupra lor, acestea nu pot să nu reacţioneze sau să nu le reprezinte. De aceea, profesorul vienez ajunge la concluzia că *simţurile sînt ca nişte ferestre şi uşi ale sufletului, prin care imaginile, pornind de la lucrurile exterioare, pătrund în suflet, generînd cunoaşterea.*“ [1] Aceeaşi idee este reluată de autor şi în *Logică*, unde explică procesul de formare a ideilor în aceeaşi manieră. *„Ca să dobîndeşti o noţiune sau o idee clară, este nevoie să te foloseşti de simţuri.*“[2]

Dar adevărata revoluţie a gîndirii din epoca luminilor nu mai este susţinută de teologi, care rămîn din ce în ce mai puţini la unele catedre din Germania. Ea este produsul unor *spirite libere* ; ea este expresia viziunii despre

[1] Chr. Baumeister, *Metafizica*, în *Iluminismul*, II, Antologie... de R. Munteanu, p. 114.
[2] *Logica*, în vol. *cit.*, p. 121.

lume a unor scriitori şi filozofi, care cred că prin propagarea ideilor lor pot contribui într-o măsură mai mare sau mai mică atît la schimbarea mentalităţii oamenilor, cît şi la modificarea alcătuirii societăţii.

Trebuie să constatăm însă că nici diagrama ideilor filozofice din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea nu scoate în evidenţă un front unitar de gîndire, aşa cum nu relevă nici o suită de filozofi de o valoare relativ egală. Între David Hume, Condillac, D'Alembert şi Rousseau apar nu numai deosebiri de opinii referitoare la teoria cunoaşterii, ci şi opţiuni pentru sisteme diferite de elaborare a unei concepţii filozofice. În această perioadă de expansiune a spiritului filozofic se mai poate observa că *directorii de conştiinţă* ai epocii nu sînt nişte gînditori foarte originali, ci nişte spirite eclectice, nişte propagatori de idei ce nu depăşesc adeseori locurile comune, cei mai mulţi dintre aceştia fiind refuzaţi de înalta vocaţie de a *filozofa* în cadrul unor *tipare unice* de gîndire. Voltaire, d'Holbach, La Mettrie şi chiar un savant de talia lui d'Alembert, manipulează idei curente în cadrul epocii. Doar spiritul polemic al unora dintre aceştia le conferă o anumită forţă de seducţie. Dacă epoca luminilor se deschide cu un filozof de autentică vocaţie, care este Leibniz şi se încheie cu un alt gigant al gîndirii germane, care este Kant, în acest interval se instalează o pleiadă de intelectuali generoşi care transformă însă adeseori filozofia într-o fermecătoare conversaţie mondenă sau într-o reflecţie utilă despre modul în care fiinţa umană ia act de sine şi de mediul ambiant.

Meditaţia asupra actului de cunoaştere rămîne însă în centrul atenţiei acestor gînditori, deoarece toţi au sentimentul că acest obsedant mister nu a fost încă elucidat. În acest context de preocupări, David Hume (1711—1776) se defineşte ca un spirit receptiv faţă de concluziile avansate de empiriştii englezi din generaţia anterioară. El este însă receptacol critic, dornic să caute noi soluţii privitoare la actul de cunoaştere. Într-o perioadă în care Condillac, Diderot şi Voltaire, imprimau filozofiei un caracter programatic mai accentuat, David Hume este încă sedus de gîndirea cu caracter speculativ. Operele sale, *Tratat despre natura umană* (1739—1740) şi *Cercetarea asupra intelectului*

Scanned with CamScanner

omenesc (1748), sînt cea mai elocventă mărturie în acest sens.

Emile Bréhier precizează că David Hume rămîne şi el, în mare măsură un partizan al «ideismului», profesat de J. Locke şi G. Berkeley. Ca şi aceştia, şi el crede că ideea reprezintă o formă intermediară între obiectul perceput şi spiritul uman. Distanţarea de antecesorii săi se produce prin maniera de explicare a procesului de formare al *ideilor simple.* Geneza acestora este determinată de factori de natură diferită, care nu mai sînt însă doar de provenienţă exterioară conştiinţei. Capacitatea de asociere a ideilor de eul gînditor relevă astfel un anumit mecanism psihic, interior, deşi acesta poate fi uneori generator de erori. Ca şi Buffon şi Baumeister, David Hume nu exclude nici el rolul imaginaţiei în procesul de conexiune a unor impresii, ce se convertesc în cele din urmă în *idei complexe.* Referindu-se la acest factor nou care a intervenit, în epistemologia, corelată cu psihologia, Emile Bréhier semnalează caracterul său inedit. *„Hume nu sprijinea numai pe imaginaţie credinţa noastră în cauzalitate, el fundamenta pe această soluţie sceptică cele trei mari probleme care agitau filozofia, începînd din secolul al XVIII-lea : existenţa unei lumi externe, imaterialitatea sufletului, identitatea personală."*[1]

Într-adevăr, acest gînditor sceptic, apropiat prin unele concluzii ale sale de filozofii agnostici, consideră că atacul raţiunii împotriva naturii misterioase este limitat. Atunci cînd se referă însă la posibilitatea de autocunoaştere a eului, gînditorul englez afirmă în mod tranşant că acest act de autoexplorare nu ar fi posibil decît în cazul în care eul nostru ar fi redus doar la un pachet de senzaţii.

Dar pe măsură ce empirismul englez găseşte o rază de difuziune tot mai largă pe continent, unele forme de radicalizare ale gîndirii filozofice nu pot evita excesele dogmatice. Fenomenul acesta este evident şi în felul în care a evoluat elaborarea teoriei cunoaşterii, formulată de Etienne-Bonnot de Condillac (1715—1780).

Condillac este, pe de o parte, un bun cunoscător al operelor lui Descartes, Malebranche, Spinoza şi Leibniz, pe

[1] E. Bréhier, *op. cit.*, p. 364.

Scanned with CamScanner

de altă parte, un consecvent admirator al ideilor lui Newton, J. Locke şi G. Berkeley.

Sprijinindu-se pe autoritatea lui J. Locke, a cărui operă fundamentală a fost tradusă în 1700 în limba franceză, Condillac combate teoria ideilor înnăscute, formulată de Descartes, demonstrînd că această ipoteză nu are nici un temei, deoarece raţiunea reprezintă o facultate care se formează, ea nefiind înzestrată în mod aprioric cu nici un fel de idei anterioare experienţei. Dacă în *Încercare asupra originii cunoştinţelor omeneşti* (1746), gînditorul francez rămîne încă un adept fidel al lui J. Locke, acceptînd ca surse ale cunoaşterii atît senzaţia, cît şi reflecţia, ambele capabile să asigure spiritului omenesc o anumită libertate de combinare a ideilor, în *Tratatul despre senzaţie* (1754) se apropie mai mult de *filozofia experimentală,* profesată de Newton, considerînd că sursa unică a cunoaşterii este *„senzaţia transformată“*.

Pentru a explica într-un mod mai elocvent procesul de acumulare de senzaţii, de configurare a unor facultăţi psihice şi de formare a ideilor, Condillac îşi imaginează în *Tratatul despre senzaţii* o statuie ce capătă viaţă din ce în ce mai complexă prin dobîndirea succesivă a mai multor simţuri.

Mitul omului adamic, al *«statuii»* care ajunge să vorbească este mai vechi. În cadrul discuţiilor purtate în această epocă, el apare la Buffon încă din anul 1749, de unde îl preia Condillac, el este apoi întîlnit la Bonnot într-un roman filozofic, care înzestrează statuia sa cu un prim simţ, care este văzul, nu mirosul, cu care este dotată la început statuia lui Condillac. Însuşi *mutul convenţional,* imaginat de Diderot, se înscrie în sfera aceleiaşi demonstraţii. Experimentele făcute cu copiii mici, izolaţi de societate pentru a constata ce simţuri li se dezvoltă la început, se înscriu în sfera aceluiaşi program.[1]

Integrîndu-se astfel în această suită de experienţe, Condillac imaginează o statuie, înzestrată la început doar cu simţul mirosului, pe care o obligă să aprecieze totul doar din această perspectivă. Dar pornind de la un singur simţ, ea

[1] Vezi întreaga discuţie în G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 242—244 şi p. 252—254.

Scanned with CamScanner

ajunge prin anumite conexiuni să fie capabilă de acte de atenţie, să cunoască unele stări afective ca bucuria şi suferinţa, pentru a ajunge în cele din urmă să beneficieze şi de alte facultăţi ca voinţa şi imaginaţia. Înzestrată astfel, rînd pe rînd cu diferite simţuri ca auzul, văzul, gustul, statuia beneficiază de mijloace tot mai complexe de percepere a lumii exterioare. Ni se pare însă totuşi straniu faptul că dacă în primele versiuni ale *Tratatului despre senzaţii,* Condillac acordase simţurilor o pondere relativ egală în procesul de percepere a realităţii, în forma definitivă, accentul cade pe simţul *pipăitului,* considerat ca o facultate astfel destinată să sugereze în primul rînd proporţiile lumii exterioare.

Referindu-se la finalitatea *Tratatului despre senzaţii,* Condillac scrie : *„În sfîrşit, ultimul obiectiv al primei părţi, este de a demonstra extensiunea şi limitele simţului pe care îl tratează. Se observă de asemenea, cum statuia, limitată la miros, are idei particulare, idei abstracte, ideea de număr, precum şi ce fel de adevăruri particulare şi generale cunoaşte, ce noţiuni îşi face despre posibil şi imposibil, şi cum judecă durata prin succesiunea senzaţiilor.“*[1]

Mitul statuii, înzestrate succesiv cu anumite simţuri, îl duce pe Condillac spre concluzia că senzaţia conţine în general cauza tuturor facultăţilor noastre psihice, cea tactilă, jucînd după cum am putut constata, un rol cu totul deosebit.

Dar deşi porneşte de la convingerea că există o realitate, exterioară conştiinţei, care poate fi cunoscută prin simţuri, el acceptă în acelaşi timp existenţa unei substanţe spirituale.

Detaşat de idealismul subiectiv, dispus să împingă empirismul spre limitele sale extreme, Condillac rămîne astfel un gînditor dualist.

Scriitorul-filozof care avea să imprime meditaţiei despre teoria cunoaşterii o dimensiune speculativă mai profundă decît Condillac, care o coborîse la rangul unui pragmatism mult prea elementar, este Denis Diderot (1713—1784). *Meditaţiile filozofice* (1746), *Scrisoare despre orbi pentru*

[1] Condillac, *Traité de sensations,* Première partie, Larousse, Paris, 1938, p. 27.

Scanned with CamScanner

folosul celor care văd (1749), *Despre interpretarea naturii* (1754) etc., pun în lumină profilul spiritual al unui deist, care evoluează ferm spre o concepţie materialistă despre lume, cu unele implicaţii dialectice foarte evidente. Cunoscător al filozofiei engleze, traducător al lui Shaftesbury, entuziasmat de rezultatele cercetărilor din domeniul matematicii şi al fizicii, Diderot reprezintă inteligenţa cea mai efervescentă din cadrul epocii. Înzestrat cu o uluitoare capacitate de asimilare critică a unor idei de provenienţă diferită, Diderot ajunge la elaborarea unei concepţii filozofice originale, pe care Jean Wahl o apropie de pragmatismul pozitivist[1].

Ostil faţă de filozofia ca sistem, spirit mult prea spontan ca să fie, de fapt, în stare să înalţe un asemenea edificiu, Diderot adoptă formula eseului, care lasă impresia unui dialog permanent cu cititorii. În eseul *Despre Interpretarea naturii*, el distinge două feluri de filozofii, dintre care una este *experimentală* şi cea de-a doua *raţională*. În mod evident, preferinţa sa merge spre *gîndirea experimentală*. În *Scrisoarea despre orbi pentru folosul celor care văd*, Diderot se defineşte ca un continuator al tradiţiilor empirismului englez. Ca şi aceştia, scriitorul francez relevă semnificaţia simţurilor în procesul de cunoaştere şi conexiunea dintre ele pentru elaborarea unor idei. Dar nota inedită, care îl distanţează pe Diderot de empirişti, imprimînd consideraţiilor sale un spirit mult mai lucid, rezultă din rolul fundamental pe care îl acordă raţiunii în actul de prelucrare a acelor date elementare, furnizate de percepţie. Pe această cale, gînditorul francez anunţă unele concluzii ce vor reprezenta tezele fundamentale ale psihologilor de mai tîrziu, ce au cercetat etapele actului de cunoaştere. În *Adăugiri* la *Cugetările filozofice* sau diferite obiecţii împotriva scrierilor diferiţilor teologi, scriitorul face următoarea precizare : *„Dacă renunţ la raţiune, nu mai am nici o călăuză ; trebuie să adopt orbeşte un principiu de mîna a doua şi să presupun ceea ce trebuie să examinez."* [2]

[1] J. Wahl, *Tableau de la philosophie française*, Gallimard, Paris, 1962, p. 53.

[2] *Materialiştii francezi din sec. al XVIII-lea*, colecţia *Texte filozofice*, Editura de stat, Bucureşti, 1954, p. 88.

Scanned with CamScanner

Metodologia acestui apărător al experimentului în procesul de cunoaştere, este tipică unui gînditor care reexaminează totul de la început, pentru a putea stabili adevăruri valabile şi controlabile. În *Cugetări filozofice* (1746), el afirmă că *„Ceea ce nu a fost supus unei examinări, nu a fost dovedit. Ceea ce nu s-a examinat fără preconcepte, nu a fost examinat niciodată. Prin urmare, scepticismul este primul pas spre adevăr.“* [1]

Semnificativ pentru filozoful francez ni se pare astfel faptul că el nu se limitează doar să enunţe elementele unui act obişnuit de cunoaştere. De la precizarea laconică a acestora, Diderot ajunge la definirea modului de cunoaştere în ştiinţă şi filozofie, fapt care îi permite să formuleze înseşi criteriile gnoseologice ale *filozofiei experimentale,* la care aderase cu un notabil entuziasm.

Dacă discursul filozofic, cultivat de Diderot, are la bază enunţul aforistic cu inflexiuni orale, incompatibil dealtfel cu năzuinţa spre sistem, Voltaire se comportă ca un critic al filozofiei culturii şi totodată ca un gînditor cu ambiţii ce depăşesc, pe acest plan, cu mult posibilităţile sale. Considerată ca o *expresie a bunului simţ,* filozofia voltairiană se constituie doar ca reacţie polemică a unui om de spirit faţă de ideile curente ale vremii. Raportat atît la contemporanii săi, cît şi la unii dintre înaintaşi, Voltaire nu este tipul gînditorului cu o autentică vocaţie filozofică. Dar în mod paradoxal, atît romanele şi tragediile sale, cît şi poemele epice, trădează o evidentă reacţie faţă de idei, specifică unui spirit polemic, unui scriitor parodic, gata să imprime unor afirmaţii grave un caracter hilar.

Autorul *Scrisorilor filozofice* (1734) are o înţelegere superficială şi uneori deformantă a unor sisteme de gîndire. Intuiţia sa excepţională îl salvează însă de riscul marilor erori, ducîndu-l spre semnalarea contribuţiei acelor personalităţi din cultura engleză, care aveau să revoluţioneze gîndirea europeană.

Din aceste motive *Scrisorile filozofice* nu pot fi considerate o operă de creaţie, ci una de popularizare a unor modele noi de gîndire. Elogiul lui Newton şi al me-

[1] *Op. cit.,* p. 86.

Scanned with CamScanner

todei sale, critica lui Descartes şi Pascal, expunerea plină de căldură a ideilor lui J. Locke, demonstrează doar atribuţiile unui propagator entuziast al unor principii noi, ce aveau să constituie temelia gîndirii din epoca luminilor.

Optica personală a lui Voltaire asupra marilor idei ale vremii apare în *Dicţionarul filozofic* (1764) şi *Tratatul de metafizică* (1734), a cărui publicare a fost posibilă patru decenii mai tîrziu. În privinţa teoriei cunoaşterii, Voltaire nu depăşeşte cu nimic opiniile care fuseseră pronunţate pînă atunci, cu o orchestraţie de argumente mult mai complexă.

Respingînd teoria carteziană a ideilor înnăscute, scriitorul apără principiul cunoaşterii prin simţuri, pe această cale ideile ajungînd să se imprime în creierul uman. Voltaire rămîne astfel în istoria filozofiei ca un ferment activ, apt să stîrnească adeziuni şi adversităţi, un receptacol subiectiv, o inteligenţă capabilă de opţiuni menite să creeze un nou climat de gîndire.

Materie şi spirit. Diagrama ideilor filozofice care anunţă spiritul nou al veacului ne permite să scoatem în evidenţă antinomia dintre *materialismul filozofic* prin care se anunţă climatul acestei epoci noi şi spiritualismul medieval corelat cu fideismul modern. Pe acel plan, doctrina despre *„substanţă"* reprezintă cea dintîi reacţie masivă, faţă de gîndirea teologală.

Dacă P. Bayle este ultimul metafizician al veacului trecut şi primul gînditor francez care anunţă o epocă nouă, dacă abatele Meslier se defineşte ca un virulent spirit anti-teologal, Spinoza (1632—1677) este tipul gînditorului non-conformist dintr-un secol care nu a manifestat nici o înţelegere faţă de spiritul inovator al operei sale. El reprezenta canalul de legătură dintre două epoci, elementul incitator spre formularea unei concepţii materialiste despre lume. Operele sale fundamentale, reprezentate de *Tratatul teologico-politic* (1670) şi *Etica* (1675) marchează o adevărată cezură în istoria gîndirii din veacul al XVII-lea, fapt care i-a adus din partea teologilor creştini acuzaţia de ateism, iar din partea cercurilor evreieşti excomunicarea. Referindu-se la semnificaţia nouă a metafizicii cultivate de

Spinoza, Bertrand Russel scria că *„aceasta este cel mai bun exemplu de ceea ce se poate numi monismul logic, adică doctrina care vrea ca lumea în ansamblul său să fie o substanţă unică, din care nici o parte nu este capabilă în mod logic să existe singură."*[1]

Pornind de la unele principii formulate de Hobbes, Galilei şi Giordano Bruno, Spinoza examinează doctrina substanţelor, analizată şi de Descartes într-un spirit critic foarte profund.

Dacă Descartes acceptase existenţa a trei substanţe fundamentale, reprezentate de *Dumnezeu, spirit* şi *materie,* prima avînd capacitatea de a le crea pe toate celelalte, Spinoza emite ipoteza existenţei unei substanţe unice, constituită de *„Dumnezeu sau natură"*. Atributele ei fundamentale sînt *eternitatea* şi *infinitul în spaţiu. „O substanţă,* scrie Spinoza, *nu poate fi produsă de nici un alt lucru; va fi deci o cauză a sa (causa sui), adică esenţa ei va cuprinde în mod necesar existenţa ; altfel spus, naturii sale îi aparţine de a exista."*[2]

Unică şi infinită, substanţa aceasta este autonomă, fiind astfel cauza tuturor lucrurilor care constituie lumea, şi totodată *causa sui.* Dar în felul acesta, divinitatea apare contopită cu natura. Ea nu mai reprezintă o forţă anterioară creaţiei, un spirit transcendent, conceput în spiritul teoriilor creaţioniste, ci infinitul, nucleul tuturor lucrurilor şi fenomenelor care compun existenţa. Identificat cu natura, Dumnezeu devine de asemenea o totalitate infinită, capabilă să însumeze toate modurile de existenţă.

Argumentaţia logică a lui Spinoza este deosebit de ingenioasă, iar formularea silogismelor sale trădează o anumită prudenţă, ce reprezintă doar în aparenţă o atitudine de conciliere cu teologia. *„Dumnezeu este fiinţa absolut infinită, despre care nu se poate nega nici un atribut care exprimă esenţa unei substanţe, şi el există în mod necesar. Dacă există deci o substanţă oarecare în afară de Dumnezeu, ea nu poate fi explicată decît prin vreun atribut al lui; ar exista astfel două substanţe cu acelaşi atribut, ceea ce este absurd.*

[1] B. Russel, *Histoire de la philosophie occidentale,* Gallimard, Paris, 1952, p. 589.

[2] Spinoza, *Etica,* în *Iluminismul,* I, Antologie... de R. Munteanu, p. 25.

Scanned with CamScanner

Deci nu există nici o substanță în afară de Dumnezeu și în consecință, în afara lui, nu putem concepe nici o substanță." [1]

Spinoza este, de fapt, un filozof panteist. Atît divinitatea, cît și oamenii sînt moduri sau fragmente ale materiei. Deoarece lumea nu a fost realizată prin creație sau emanația unui spirit independent de ea, dar nu a luat ființă nici printr-un act de desprindere din infinit, toate modurile sale de existență nu au o sursă autonomă. Ele sînt reglementate de necesități logice, de un nexus cauzal, care nu poate acționa decît într-un singur fel.

Lucrurile finite sînt astfel doar moduri ale unei substanțe infinite, determinarea lor producîndu-se prin negare, adică prin ceea ce nu sînt. Celor două atribute fundamentale ale substanței infinite le corespund două categorii de moduri. Din modificarea întinderii rezultă mișcarea și repaosul, iar din stările gîndirii apar înțelepciunea și voința. Deoarece nexusul cauzal nu poate acționa decît pe planul său, modul gîndirii și modul întinderii nu se pot influența unul pe altul.

Dar cum și unul și altul dintre cele două moduri nu sînt concepute decît ca niște atribute ale aceleiași substanțe unice, rezultă că ele sînt privite din două unghiuri diferite de vedere. Din perspectiva întinderii ne putem imagina o suită de mișcări, iar gîndirea ne facilitează capacitatea de reprezentare.

Panteismul profesat de Spinoza îl duce astfel spre concluzia că orice lucru este, în același timp, *materie* și *spirit*. Dar din moment ce toate lucrurile sînt însuflețite, înseamnă că toate legile aplicate corpurilor rămîn valabile și pentru celelalte stări ale existenței.

În universul panteist, construit de Spinoza, corpurile au însă o anumită opacitate. De aceea, ele constituie un obstacol în fața cunoașterii clare. Spre deosebire de filozofii empiriști de mai tîrziu, Spinoza consideră că percepția reprezintă o formă inferioară a cunoașterii. Modalitățile superioare ale actului gnoseologic sînt reprezentate de cunoașterea logică, discursivă și rațională.

Spinoza este tipul gînditorului cu sistem. Spirit geometric prin excelență, el ordonează informațiile furnizate de filozofii și oamenii de știință din veacurile anterioare într-o or-

[1] Spinoza, în *vol. cit.*, p. 26.

dine foarte riguroasă. Monismul logic spinozian nu exclude însă un anumit apriorism. Pornind de la anumite teze, Spinoza construieşte axiome, postulate, definiţii pentru a ajunge la demonstraţii, corolarii şi scolii. [1]

Filozofia lui Spinoza, calificată de unii cercetători ai operei sale ca o expresie a *monismului materialist,* a avut o largă rezonanţă în primele decenii ale secolului luminilor, iar în cultura germană a stimulat o amplă şi complexă meditaţie asupra *teoriei substanţei.*

Filozofii materialişti şi panteişti, ca şi autorii de studii despre natură, s-au declarat adeseori în mod public discipoli ai lui Spinoza. Antoine Adam relatează că în Franţa, marchizul d'Argens făcea apologia spinozismului în *Scrieri cabalistice.* Tot el atrage atenţia asupra faptului că în 1705, cînd Toland pusese în circulaţie conceptul de panteism, îl considera doar un echivalent al spinozismului. Acelaşi cercetător menţionează o *Refutaţie* a lui Lenglet Dufresnay, tipărită la Bruxelles în 1731, care era de fapt, o explicaţie detaliată a spinozismului şi totodată un elogiu adus acestui subtil gînditor. [2]

Receptarea ideilor lui Spinoza despre substanţă, natură, gîndire, libertate, determinare etc. capătă în cultura germană proporţii şi mai mari.

Cercetătorul german contemporan, Paul Reimann îi consacră într-o lucrare mai mare un întreg capitol, intitulat *Pe urmele lui Spinoza.* El insistă în primul rînd asupra influenţei tezei spinoziene referitoare la maniera în care Goethe a definit conceptul de natură. Alte ecouri sînt semnalate în operele lui Herder şi Fr. Jakobi, fluxul acestei rezonanţe îndelungate încheindu-se cu reacţia lui Schiller împotriva materialismului spinozist. [3]

Dar filiaţia cea mai elocventă şi totodată cea mai directă ce se poate stabili între filozofia lui Spinoza şi gîndirea germană este ilustrată de opera lui Leibniz (1646—1716). Intelectual cu o complexă formaţie enciclopedică, instruit la

[1] R. Falckenberg, *Geschichte der neueren Philosophie,* Verlag von Veit et Comp., Leipzig, 1898, p. 163.
[2] A. Adam, *op. cit.,* p. 67—68.
[3] P. Reimann, *Hauptströmungen, der deutschen Literatur,* Dietz Verlag, Berlin, 1956, p. 216—231.

Scanned with CamScanner

început în spiritul filozofiei aristotelice şi neoscolastice, receptiv faţă de ideile unor spirite libertine ca Gassendi, cunoscător al operelor lui Malebranche şi d'Arnold, Leibniz ia act de opera lui Spinoza în 1676, cînd a avut prilejul să citească în manuscris unele fragmente din *Etică.*

Operele fundamentale ale lui Leibniz ca *Noi eseuri asupra intelectului uman* (1704), tipărite postum în 1765, *Teodiceea* (1710) şi *Monadologia* (1714), editată postum în 1720, reprezenta un mod propriu de abordare a filozofiei substanţei, care pune în lumină detaşarea sa atît de cartezianism cît şi de spinozism.

Gînditorul german respinge în primul rînd teza spinoziană, potrivit căreia la baza existenţei ar sta o substanţă unică ce are o întindere infinită. Leibniz plecase de la premiza unei pluralităţi a substanţelor, înzestrate cu o forţă proprie de propulsare şi de multiplicare, dar incapabile să poată comunica între ele.

Aceste substanţe sînt numite de autor *monade.* Fără să aibă ferestrele deschise unele spre altele, monadele au, după părerea filozofului german, capacitatea de a oglindi în mod mai limpede sau mai obscur întregul univers. Atributul acesta rezultă din faptul că sînt înzestrate de Dumnezeu, care reprezintă *monada supremă,* cu o asemenea însuşire. În funcţie de acest criteriu, monadele sînt organizate într-o adevărată ierarhie, la baza acestei structuri piramidale a universului situîndu-se monadele cele mai simple care reprezintă lumea anorganică, iar la vîrf se găsesc monadele înzestrate cu forţă spirituală.

În *Scrisoare despre chestiunea esenţei corpurilor,* gînditorul german preciza caracterul specific al fiecărei *monade-forţă,* stabilind că fiecare dintre acestea este înzestrată cu capacitatea de automişcare. *„Veritabila forţă activă însumează acţiunea în ea însăşi, ea este entelechia mediatoare între simpla facultate de a acţiona şi actul determinat sau efectuat; ea conţine şi îmbracă efectul; ea este determinată prin sine înseşi la acţiune; ea nu are nevoie să fie ajutată, ci doar să nu fie împiedicată."*[1]

[1] Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain,* Flammarion, Paris s.d., p. 492.

Scanned with CamScanner

De la forța specifică fiecărei monade pînă la care le asamblează pe toate, este o distanță imensă. Rolul acesta îi este rezervat de Leibniz acelei monade supreme cu care este identificată însăși divinitatea. Dar spre deosebire de Spinoza, Leibniz demonstrează că atributul esențial al monadelor nu rezultă doar din întinderea lor infinită, deoarece ele sînt înzestrate cu o sensibilitate caracteristică pentru materia vie. În *Scrisoarea...* mai înainte amintită, Leibniz precizează că *„nu trebuie confundate noțiunile de loc, spațiu sau întindere cu noțiunea de substanță, care în afară de întindere, însumează rezistența, deci acțiunea și pasivitatea."* [1]

Sistemul filozofic prin care Leibniz pune bazele raționalismului german este un amestec de scientism și teologie. Înzestrate cu sensibilitate și gîndire, monadele gînditorului german reprezintă o *materie-forță* care populează marele gol din univers.

Referindu-se la leibnizieni, La Mettrie observa în *Omul-mașină* că aceștia mai degrabă au *spiritualizat materia* decît au izbutit să *materializeze sufletul.* Caracterizînd filozofia lui Leibniz, B. Russel releva și el faptul că aceasta a creat, de fapt, o imensitate de spirite patronate de divinitate.[2]

Discutarea raportului dintre conștiință și materie se extinde pe o perioadă foarte îndelungată de timp, înregistrînd în numeroase arii de cultură puncte de vedere foarte diferite. J. Locke, de pildă, pleacă de la premisa că realitatea are o existență autonomă față de conștiință. Obiectivă, caracterizată prin materialitate și automișcare, realitatea aceasta compactă este de așa natură, încît spiritul uman se comportă față de ea ca față de un fenomen pe care îl poate cunoaște, dar pe care nu-l poate nici crea și nici distruge. *„Dar cît despre crearea celei mai mici particule de materie nouă, sau cît despre distrugerea unui atom din ceea ce este în ființă dinainte, în această privință, el «omul», nu poate face nimic."*[3] Formularea raportului dintre *materie și spirit* nu este lipsită în opera gînditorului englez de anumite contradicții. Atunci cînd se referă la calitățile primare și secundare ale obiectelor, el pendu-

[1] *Op. cit.*, p. 487.
[2] B. Russel, *op. cit.*, p. 614—615.
[3] J. Locke, *op. cit.*, p. 97.

Scanned with CamScanner

lează între realism şi subiectivism. Dacă anumite atribute primare ale obiectelor ca întinderea, mărimea, soliditatea sînt considerate obiective, altele, de natură secundară, ca mirosul, sînt apreciate doar ca un rezultat al reprezentării noastre subiective.

Calea spre spiritualismul modern, care îşi găseşte cea mai elocventă expresie în filozofia romantică a lui Fichte, este deschisă de G. Berkeley. Autonomizarea spiritului faţă de materie îl duce astfel la concluzia că timpul nu mai este o categorie obiectivă, ci un simplu produs al conştiinţei. Privind întreaga existenţă ca un corp de senzaţii, inventate de conştiinţă, el anulează ideea de existenţă obiectivă a realităţii, considerînd-o doar un produs al spiritului. Potrivit acestui punct de vedere, toate atributele lucrurilor sînt un produs al actului de percepţie, iar lumea în totalitatea sa este doar o reprezentare a conştiinţei, un complex de senzaţii.

Raportul dintre materie şi spirit intră şi în preocupările filozofului german Christian Wolff. Eruditul profesor de la Universitatea din Halle este un spirit raţionalist. Pînă şi titlurile unora dintre operele sale sînt concepute ca nişte enunţuri programatice. Menţionăm în acest sens *Gînduri raţionale despre Dumnezeu, lume şi suflet şi despre toate lucrurile în general* (1719), *Gînduri raţionale despre faptele oamenilor şi apucăturile lor* (1720), *Gînduri raţionale despre vîrsta socială a oamenilor* (1722). Alături de operele care pun în lumină preocupările de etică şi filozofie practică, acest ilustru învăţat a publicat în limba latină unele scrieri de filozofie generală, logică şi teologie, dintre care semnalăm *Philosophia raţională sau logica* (1728), *Philosophia prima sive ontologia* (1729), *Cosmologia naturalis* (1731), *Theologia naturalis* (1736—1737).

Sursele de referinţă utilizate de C. Wolff sînt foarte numeroase. Ele trimit în primul rînd spre Descartes, Malebranche, Locke, Grotius şi Pufendorf. Dar gînditorii în funcţie de care s-a definit şi sistemul său, dealtfel foarte eclectic, sînt Descartes, Spinoza şi Leibniz.

Problemele de ontologie pe care le abordează Christian Wolff (1679—1754) îl duc spre unele soluţii asemănătoare cu acelea pe care le-am întîlnit în operele lui Spinoza şi Leibniz. Gînditorul german concepe lumea ca o totalitate de fiinţe finite, situate de la început în anumite raporturi unele cu al-

Scanned with CamScanner

tele. Dar spre deosebire de Leibniz, el crede că acestea se compun din anumite elemente simple, lipsite de mărime şi mobilitate, înzestrate totuşi cu anumite însuşiri care le deosebesc pe unele de altele. Deoarece Wolff nu accepta ideea leibniziană despre *armonia prestabilită,* el priveşte lumea ca o sumă de fiinţe separate şi individual determinate. Format din atomi cu energie, universul wolffian capătă o unitate doar printr-o forţă supremă care este Dumnezeu. Raţionalismul wolffian ancorează astfel în cele din urmă în teologie. Teoria substanţei este supusă unei legi finale, care este, în ultimă instanţă, divinitatea diriguitoare. Filozofia lui Wolff nu rămîne o simplă doctrină universitară. Dintre discipolii săi, Emile Bréhier aminteşte pe profesorul de la Tübingen, Bilfinger, ca şi pe Andreas Rüdiger, care era titularul catedrelor de filozofie de la Leipzig şi Halle.

Christian Wolff face parte dintre gînditorii care s-au străduit să dea unor opere filozofice un caracter popular. De aceea, el este denumit de Hegel un adevărat dascăl al poporului.

Wolffianismul a avut astfel o largă difuziune în centrul şi sud-estul Europei. Manualele de filozofie ale lui Baumeister sînt prelucrări după operele sale. În felul acesta, ideile lui Wolff traversează Universitatea din Viena, sînt receptate de unii dintre cărturarii *Şcolii ardelene* (S. Micu), iar S. Bărnuţiu îl citează ca pe o mare autoritate atît în cărţile sale de psihologie, cît şi în manualele de drept natural.

Saltul de la acest mod de gîndire care reprezintă o anumită fuziune între teologie şi raţionalism capătă relieful cel mai pregnant în opera lui Diderot, care proclamă în modul cel mai convingător ideea de materialitate a lumii. Adversar al monismului substantiv, proclamat de Spinoza, Diderot demonstrează în eseul *Despre interpretarea naturii* că realitatea se compune din *„elemente, diferitele materii eterogene necesare pentru producerea generală a fenomenelor naturii şi natură, rezultatul general sau rezultatele succesive ale combinării elementelor."*[1]

Dar aşa cum Diderot concepe materia, aceasta nu mai apare ca o masă inertă, ci înzestrată cu capacitatea de mişcare. Materialist consecvent, filozoful francez respinge orice ipo-

[1] *Materialiştii francezi din sec. al XVIII-lea,* p. 116.

Scanned with CamScanner

teză despre existența unei forțe exterioare (indiferent de ce natură ar fi), care să aibă menirea să o propulseze. După opinia sa, toate particulele materiale sînt înzestrate cu o forță dinamică proprie. În *Principii filozofice asupra materiei și mișcării*, autorul demonstrează că *„Molecula, fiind înzestrată cu o calitate proprie naturii sale, este prin ea însăși o forță oarbă."*[1]

Întrebărilor cărora religia nu le-a putut da nici un răspuns sau le-a dat unele răspunsuri eronate, Diderot încearcă să le aducă soluții impuse de rațiune și experiență. Concluziile promovate de el îl fac un partizan al *evoluționismului*, care îl anticipează pe Lamark. Adversar al *fixismului*, proclamat de Linné, Diderot privește natura într-o continuă mișcare, bazată pe relații cauzale de interdependență. Dacă G. B. Vico vedea dinamica existenței umane și a naturii ca o *mișcare ciclică*, punctată de cele două faze de *ascensiune* și *decadență*, Diderot crede într-o dezvoltare permanentă a vieții, eventualitatea intervenției unor faze staționare reprezentînd doar un fenomen relativ.

În comparație cu Diderot, ideile promovate de Voltaire în *Tratatul de metafizică* reprezintă cel puțin pe un anumit plan un act de regres. Este adevărat că Voltaire pleacă de la premiza că gîndirea nu este decît un produs superior al modificării materiei. Premiza aceasta îl îndreptățește să afirme că mitul sufletului nemuritor este doar o invenție a unei reverii filozofice, care nu are nici o bază științifică. Dar acceptînd ideea de *cauză finală*, el nu poate refuza nici pe aceea de cauză primă, fapt care legitimează acceptarea teoriei creaționiste. Spre deosebire de Diderot care era un ateu, Voltaire este un deist. Raportat la Voltaire, La Mettrie apare ca un gînditor materialist mult mai consecvent, deși argumentele sale sînt adeseori simpliste, iar concluziile sale reprezintă doar o reeditare a unor teze vehiculate de multă vreme. Preocupat de relația dintre *corp* și *suflet*, gînditorul francez ajunge la următoarea concluzie: *„Corpul omenesc este ca o mașină care își trage singur resorturile, ca o icoană vie a mișcării perpetue. Alimentele întreține ceea ce febra aține. Fără hrană, sufletul lîncezește, e cuprins de furie și moare*

[1] *Op. cit.*, p. 121.

doborît."[1] Dar lecţia aceasta a lui La Mettrie despre raportul dintre *spirit* şi *materie* este de un simplism infantil, concepţia sa nedepăşind limitele materialismului mecanicist.

Nici consideraţiile lui Helvétius nu depăşesc frontierele de gîndire ale unui spirit pragmatic. În starea sa iniţială, sufletul este identificat cu capacitatea de a simţi. Dar, după opinia sa, sensibilitatea umană nu este impulsionată decît de unele dorinţe puternice, ca gloria, ura etc., sau de unele stări afective angoasante, cum este plictiseala.

Cu baronul d'Holbach viziunea materialistă despre lume capătă din nou un caracter mai pronunţat. Reluînd de la Diderot ideea privitoare la raportul dintre materie şi mişcare, d'Holbach avansează unele concluzii mai tranşante din care rezultă că mişcarea este însăşi o formă de a exista, ce rezultă din esenţa materiei. Chiar şi legea gravitaţiei este explicată de el tot pe aceeaşi cale. Ca şi alţi gînditori din acea vreme, d'Holbach este partizanul unei viziuni pluraliste asupra mişcării şi a materiei. După părerea sa, fiecare fiinţă are modul său propriu de mişcare. Apropiat, dintr-un anumit punct de vedere de Leibniz, filozoful francez emite ipoteza existenţei unei materii eterogene. Consecvent însă cu principiul materialităţii lumii, animată de o forţă dinamică proprie, el neagă posibilitatea existenţei unor cauze finale, enunţate de Voltaire.

Cercetarea raportului dintre *materie* şi *spirit* ni se pare proba cea mai elocventă de configurare a concepţiei despre lume, profesată de gînditorii din epoca luminilor. Ea este de natură să le releve poziţii şi nuanţe contradictorii. Dacă Helvétius, Condillac, d'Holbach şi Diderot evoluează pe calea unui materialism consecvent, Voltaire şi Christian Wolff, ca şi Leibniz nu depăşesc limitele unei filozofii deiste. Idealismul subiectiv cultivat de G. Berkeley îi conferă o situaţie singulară, deşi poziţia sa faţă de divinitate este tipică unui logician sceptic, care nu crede în fenomene ce nu pot fi demonstrate.

Natură, viaţă şi experiment. Pentru filozofii şi scriitorii din epoca luminilor marile enigme care le suscitau

[1] La Mettrie, *Omul-maşină,* în *vol. cit.,* p. 371.

în permanenţă efortul de meditare asupra condiţiei umane, erau reprezentate de *natură* şi de prezenţa *omului* în acest spaţiu locuit, ca şi a altor vietăţi a căror origine şi menire constituiau încă un mister. Din această cauză, filozofii, fizicienii, naturaliştii, chimiştii, matematicienii şi oamenii de litere continuă să interogheze şi să exploreze natura pentru a cunoaşte legile enigmatice care o guvernează şi, totodată, pentru a explica originea omului şi în general a vieţii în univers. În felul acesta, ei ajungeau să ştie care este menirea sa în existenţă, care sînt în ultimă instanţă puterile reale ale omului de a interveni în transformarea naturii şi în ce măsură această forţă misterioasă îşi exercita la rîndul său, influenţa asupra evoluţiei societăţii, ca şi asupra modului său de gîndire.

Enciclopediştii francezi nu au izbutit să dea o definiţie mai largă şi elocventă asupra conceptului de natură. Înainte de a deveni o sursă de inspiraţie pentru poeţii sensibili, ea era un obiect de studiu şi de meditare, un *model* atotputernic din care erau extrase exemple privitoare la comportamentul uman, o utopie a unei civilizaţii străvechi în funcţie de care trebuiau elaborate legile civilizaţiei moderne, un loc de refugiu pentru cei care căutau fericirea şi puritatea în această mare matcă ideală, un prototip în funcţie de care artiştii trebuiau să conceapă legile frumosului, o sursă a binelui şi a răului.

Filozofii din epoca luminilor vorbeau adeseori de *natura vie* şi de *natura moartă,* de *cauzele iniţiale* şi de *cauzele finale.* Dar pentru a ajunge să cunoască legile care guvernau *natura* şi *viaţa,* pentru a putea determina specificitatea *condiţiei umane,* iluminiştii realizaseră o adevărată ofensivă interogatoare asupra *originilor.* Pe măsură ce divinitatea era evacuată din aceste imense spaţii ale cunoaşterii, noi obstacole şi mistere se instalau în faţa celor care căutau să explice originea vieţii şi căile de reproducţie a fiinţelor umane, ca şi a altor vietăţi.

În eseul *Despre interpretarea naturii,* Diderot apare ca un filozof asaltat de asemenea întrebări cărora încearcă cu prudenţă să le dea şi unele răspunsuri. Mitul originilor stăruie în preocupările sale ca o adevărată obsesie. Din moment ce legenda unui singur om creat de Dumnezeu şi aşezat în grădina edemică nu mai corespunde cu legile ra-

Scanned with CamScanner

țiunii, se impunea găsirea unor soluții noi, care în accepția lui Diderot duc spre un anumit pluralism al existenței. „*Mi se pare*, scrie el, *că este tot atît de imposibil ca toate ființele din natură să fi fost produse dintr-o materie perfect omogenă, pe cît ar fi să ni le închipuim că au una și aceeași culoare. Mai mult, eu cred că diversitatea fenomenelor nu poate să fie rezultatul unei eterogenități oarecare. Voi numi deci elemente, diferitele materii eterogene, necesare pentru producerea generală a fenomenelor naturii și voi numi natură rezultatul general actual sau rezultatele generale succesive ale combinării elementelor.*“ [1]

Natura apare pentru Diderot ca o imensă capcană, ca o cursă ce poate duce la căderea noastră. De aceea, pentru a izbuti să-i cunoască legile misterioase care o guvernează, științele pozitive trebuie să renunțe la întrebarea *pentru ce*, care a generat imnurile absurde aduse *cauzei finale* și *creatorului* și să se îndrumeze spre o altă întrebare fundamentală pentru o epocă a rațiunii, *cum*. Ostil metafizicii speculative, ce n-a putut ancora decît în ipoteza *creaționismului divin*, Diderot este un adept al experienței, considerată singura cale ce poate duce spre înțelegerea *limbajului naturii*. „*Experiența trebuie să fie lăsată liberă. Dacă îi arătăm numai latura doveditoare și ascundem latura care contrazice, o ținem prizonieră. Acest inconvenient nu se datorește faptului că avem idei, ci faptului că ne lăsăm orbiți de ele, atunci cînd încercăm o experiență.*“ [2]

Dar renunțarea la anumite idei preconcepute, privitoare la explicarea legilor ce guvernează natura sau generează viața, s-a dovedit a fi extrem de dificilă. Meditația asupra naturii și explorarea sa pe baza unor experiențe scoate în evidență două atitudini diferite. Una se caracterizează prin faptul că încercînd să depășească descrierea fenomenelor observate, emite ipoteze ce ancorează în metafizică. Cea de-a doua se mărginește la o atitudine neutrală, lăsînd spațiu liber, doar acelor concluzii ce rezultă direct din modul în care se produc anumite fenomene. Atitudinea speculativă, tentată să traverseze anumite aparențe apare atît la filozofi, cît și la unii

[1] Diderot, *Despre interpretarea naturii*, în *vol. cit.*, p. 116.
[2] *Op. cit.*, p. 111.

Scanned with CamScanner

oameni de știință, cea de-a doua este mai frecvent întîlnită la naturaliști.

Linné reprezintă cazul cel mai ilustrativ al comportamentului neutral, apt să catalogheze și să claseze ființe și obiecte în anumite serii, dar este extrem de prudent în enunțarea unor ipoteze ce depășesc raza faptelor controlabile.

Dealtfel, chiar și în articolul despre *Natură* din *Enciclopedie* se poate descifra o atitudine echivocă. Prin acțiunea naturii se înțelege aici acțiunea unor corpuri asupra altora. Dar legile ce guvernează aceste interacțiuni, se afirmă că au fost stabilite de *Creator*.

Considerațiile lui D'Alembert reprezintă doar un evantai de întrebări și supoziții despre o *ființă eternă*, care ar putea fi *universul*, despre o *inteligență imaterială* care îl guvernează, despre unele îndoieli referitoare la existența lui Dumnezeu. Toate acestea nu duc însă spre nici o concluzie categorică.

Cînd asemenea reflecții vin din partea unui teoretician al medicinii, cum este Dominique Raymond, suportul lor pozitivist este mult mai accentuat. *„Natura, deci, nu consistă decît dintr-o mișcare a organelor și a umerilor; la această mișcare liberă și egală și la echilibrul dintre solide și lichide, poate fi raportată sănătatea și viața."*[1]

Pe măsură ce este abandonată teoria *generației spontane*, ca și aceea a *ovismului*, anatomiștii și medicii încearcă să explice originea vieții și a modului de transmitere a unor însușiri de la o ființă la alta prin explicații de altă natură. Un adversar al ovismului din secolul al XVII-lea, care fusese contemporan cu Descartes și Gassendi, și anume anatomistul Guillaume Lamy, ajunge la următoarea explicație : *„Cele două semințe, a masculului și a femelei, primite în matrice în același timp, se amestecă în așa fel încît cele două umori nu devin decît una și cele două spirite formează un singur spirit; în acest amestec consistă concepția, după care cele mai subtile părți ale seminței, adică spiritele, se retrag spre centru și prin același mijloc trimit pe cele mai grosolane și supraabundente spre suprafață. [...] Dar formația, structura,*

[1] D. Raymond, *Traité des maladies qu'il est dangereux de guérir*, 1757, în G. Gusdorf, *Dieu, la nature, l'homme au siècle des lumières*, Payot, Paris, 1972, p. 303.

Scanned with CamScanner

aranjamentul şi conexiunile tuturor acestor părţi depind în mod principal de spiritul închis în sămînţa, care fără cunoştinţă, doar prin necesitatea mişcărilor sale, descurcă haosul în care părţile fuseseră confundate, dispunîndu-le în aceeaşi manieră în care se găseau în corpul din care au ieşit şi care a căpătat determinarea mişcărilor sale. Toate părţile fiind astfel formate, partea cea mai substanţială a spiritului rămîne în inimă, care este centrul animalului şi care produce un fel de foc fără lumină, a cărui conservare ne face să trăim şi a cărui distrugere ne face să murim."[1]

Textul citat din Guillaume Lamy îşi propune să demonstreze în primul rînd cum se transmite spiritul prin reproducţie şi care este funcţia sa de ordonare a materiei şi de formare a corpului. Ipoteza sa ne lasă să întrevedem semnificaţia *preformaţiei* în configurarea genetică a noii fiinţe. Jacques Roger precizează că acest punct de vedere reprezintă o rămînere în urmă de trei decenii faţă de noile ipoteze ce erau formulate în acel timp. Dar tot el ne atrage atenţia asupra faptului că în jurul anului 1745, cînd este enunţată ipoteza *oului* şi a *germenilor genetici,* teoria *preformaţiei,* elaborată de Guillaume Lamy, va găsi din nou o mulţime de aderenţi.[2]

Dar mutaţiile de concepţie, rezultate din progresele ştiinţei, apte să faciliteze trecerea de la *teodicee* spre *antropodicee,* se produc destul de lent. Ipotezele ştiinţifice despre geneză naturii şi a omului, despre transmiterea spiritului uman sau a unor însuşiri fizice şi psihice de la o generaţie la alta, reprezintă încă un amestec de ştiinţă şi imaginaţie.

Pînă şi un naturalist de talia lui Buffon, nu depăşeşte limitele deismului, deşi Facultatea de teologie din Paris condamnase în 15 ianuarie, 1751, *Istoria naturală,* sub pretextul că ar conţine unele afirmaţii ce contrazic religia. Buffon accepta astfel teoria creştinistă, dar era partizanul nonintervenţiei providenţei în viaţa naturii şi a oamenilor. *„Creînd primii indivizi din fiecare specie animală şi vegetală, Dumnezeu nu a dat numai formă nisipului de pe pămînt, ci el*

[1] G. Lamy, *Discours anatomiques,* în J. Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII-e siècle,* Armand Colin, Paris, 1971, p. 271–272.

[2] J. Roger, *op. cit.,* p. 272 şi urm.

i-a dat viaţă şi suflet, închizînd în fiecare individ o cantitate mai mare sau mai mică de principii active, de molecule organice vii, indestructibile, comune tuturor fiinţelor organizate. Aceste molecule trec din corp în corp şi servesc în mod egal atît vieţii imediate, cît şi continuării ei, nutriţiei, dezvoltării fiecărui individ ; iar după disoluţia corpului, după distrugerea sa sau reducerea la cenuşe, aceste molecule organice, asupra cărora moartea nu poate face nimic, circulă în univers, trec în alte fiinţe, unde dau hrana vieţii." [1]

Create de forţe eterne, aceste molecule purtătoare de viaţă, reprezintă o cantitate fixă, nemuritoare, fiind capabile să asigure reproducerea tuturor fiinţelor, vietăţilor, vegetaţiei etc. Adept al acestor teorii moleculare, Buffon nu depăşeşte stadiul unei ipoteze, susţinute de imaginaţie, ce se converteşte în cele din urmă într-un imn de laudă, adus celui care a conceput viaţa pentru prima dată.

Teoria moleculară, enunţată de Buffon, înregistrează unele deosebiri de nuanţă la Diderot, care este un partizan al existenţei unui univers originar, construit din *prototipuri*. „*S-ar părea că naturii i-a plăcut să varieze unul şi acelaşi mecanism, într-o infinitate de feluri deosebite. Ea nu renunţă la un gen de producţii, decît după ce a înmulţit indivizii acestui gen sub toate feţele posibile. Cînd privim regnul animal şi ne dăm seama că nu există un singur patruped care să nu aibă funcţiile şi părţile, mai ales interne, întru totul similare altui patruped, nu vom crede oare că a existat un prim animal, un prototip al tuturor animalelor, natura nefăcînd altceva decît să lungească, să scurteze, să transforme, să înmulţească, să distrugă unele organe ?*" [2] Este adevărat că cei mai mulţi filozofi şi oameni de ştiinţă privesc natura ca un spaţiu locuit de diferite regnuri, din care elimină monştrii, îngerii sau alte făpturi invizibile. Natura este investită de ei cu o forţă de autoreglare şi autoproducere. Atunci cînd exclud existenţa unei forţe superioare sau, ea este concepută ca un produs al unei fiinţe absolute, care după crearea primelor prototipuri, nu mai intervine în modificarea vieţii lor, lăsîndu-i naturii capacitatea de a-şi distribui legile

[1] Buffon, *Histoire naturelle*, apud. G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 307.
[1] Diderot, *Despre interpretarea naturii*, în vol. *cit.*, p. 10:.

Scanned with CamScanner

de conservare şi reproducere a vieţii, pe cele mai diverse planuri.

Cele cîteva secvenţe desprinse dintr-o imensă şi îndelungată meditaţie şi cercetare asupra originii naturii şi a vieţii, suscită însă noi întrebări ce converg spre o altă problemă centrală a epocii, *condiţia umană.*

Hazard, indeterminare, fatalitate, necesitate. Reflecţiile asupra condiţiei umane au dus în epoca luminilor la ample polemici, care s-au configurat pe plan filozofic, dar au avut notabile ecouri şi în creaţia literară. Situat între înţelepciunea providenţei divine, legile atotputernice ale naturii, contextul social de existenţă şi reacţia umorilor prelungite în sfera inteligenţei, destinul omului ajunge astfel să fie explicat printr-o serie de factori de natură eterogenă. Conexaţi cu acţiunile fiinţei umane, aceşti factori determinanţi sau pur explicativi, aduc pe prim plan problema dimensiunilor actelor libere, îngăduite omului, ideea corelată cu limitele gusturilor sale. Plasată într-un spaţiu liber total, determinată de o forţă exterioară necunoscută, înscrisă într-un traiect existenţial supus unei fatalităţi oarbe, modificată în felul cel mai neaşteptat de intervenţia absurdă a hazardului, *condiţia umană* pare astfel să fie o rezultantă capricioasă a unor fluctuaţii de natură foarte diferită.

Direcţiile de gîndire din această perioadă ne permit să constatăm, pe de o parte, existenţa unui determinism provocat de providenţa divină, pe de altă parte, existenţa unui lanţ cauzal foarte stringent al fenomenelor naturii, care elimină intervenţia divină, dar înlănţuie fiinţa umană în corsetul neiertător al legilor sale, ce capătă adeseori forţa de constrîngere a unei adevărate fatalităţi.

Între aceste două poziţii extreme apare şi ipoteza mai luminoasă a existenţei unei lumi armonioase, concepută în aşa fel încît să poată duce la realizarea fericirii individului, potrivit idealurilor sale.

Îngustarea cea mai pronunţată a libertăţii umane, supunerea individului unei fatalităţi oarbe, rezultă atît din concepţia unor exponenţi ai monismului materialist cu o profundă tentă mecanicistă, cît şi din concepţia despre lume a unor gînditori deişti, care supradimensionează forţa providenţei divine. Mult mai puţini sînt oamenii de ştiinţă care explică

libertatea omului prin datele interne ale structurii sale specifice.

Primele semne ale fatalităţii oarbe care încorsetează destinul uman rezultă din filozofia lui Spinoza. În *Metafizica* sa, Baumeister observase pe bună dreptate că filozofia spinozistă nu lasă nici un spaţiu de determinare asupra omului, nici asupra providenţei divine şi a hotărîrilor sale. Integrată într-un lanţ neiertător de cauze şi efecte, fiinţa umană este nevoită să se supună acestora ca unei necesităţi oarbe.

Opera care avea să stîrnească însă cele mai multe şi virulente polemici, privitoare la libertate, necesitate, destin, providenţă, rămîne *Theodiceea* lui Leibniz, al cărui titlu integral se referă la *bunătatea lui Dumnezeu, libertatea omului şi originea răului.* Jacques van den Heuvel remarca însă pe bună dreptate că aceasta era, de fapt, îndreptată împotriva fatalismului spinozist, urmărind în mod programatic, după cum însuşi Leibniz mărturiseşte, să reprezinte o atitudine împotriva tuturor celor care au crezut, sau puteau să creadă, că totul este în mod absolut necesar şi în felul acesta să accepte o necesitate brutală şi oarbă, care este cauza existenţei şi a tuturor lucrurilor.[1]

Dar oricît de bună ar fi fost intenţia lui Leibniz de a explica destinul uman printr-o providenţă divină, creştină, foarte generoasă, demonstraţia sa că *„trăim în cea mai bună dintre toate lumile posibile"* sau că trebuie să ştim că *„totul este foarte strîns relaţionat"*, face evident faptul că într-un asemenea univers armonios individului îi rămîne un spaţiu foarte restrîns de iniţiativă. Cu unele deosebiri de nuanţă, filozofia germană evoluează pe această cale, încercînd totuşi să aducă unele corecturi acestui determinism providenţial extrem de riguros. Christian Wolff, deşi accepta *cunoaşterea prin revelaţie* şi stabilirea iniţială a unor legi ale naturii de către divinitate, lasă un spaţiu notabil de libertate individului prin evaluarea comportamentului său cu ajutorul *raţiunii suficiente.* Pe această cale, omul devine singur răspunzător de faptele sale, *raţiunea suficientă* reprezentînd un argument de justificare chiar pentru unele acte extreme, care

[1] J. van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes,* Armand Colin, Paris, 1967, p. 162.

Scanned with CamScanner

contravin ordinii de stat. Se ştie doar că în una din prelegerile sale, ţinute în faţa studenţilor din Halle, Christian Wolff afirmase că dacă unui tînăr soldat îi dictează *raţiunea suficientă* să dezerteze din armată, el este liber să îndeplinească acest act. Bineînţeles că, speriat de o asemenea libertate acordată individului, clerul l-a obligat pe filozoful german să părăsească imediat universitatea.

Prelucrînd în *Metafizica* sa ideile lui Leibniz şi Wolff despre *determinare* şi *necesitate*, Christian Baumeister rămîne mai aproape de spiritul *Theodiceii*. *„Deoarece totul se întîmplă în univers, în aşa fel încît există o ordine deplină, o serie a cauzelor şi a efectelor ce se nasc din cauze ca din seminţe, încît dacă este dată o cauză rezultă cu necesitate un efect, este uşor de înţeles că în lume funcţionează o necesitate ipotetică, dar care depinde de o anumită cauză primă şi foarte înţeleaptă, ea fiind în sine întîmplătoare şi variabilă. Această necesitate ipotetică a evenimentelor sau dacă preferi, această certitudine determinată este numită de către unii destin, prieten al raţiunii."*[1]

Christian Baumeister este şi el un deist, care introduce în natură un gen specific de *panlogism divin*, pe care nu îl socoteşte ostil omului. Dar atît criteriul *necesităţii ipotetice*, cît şi modul de concepere a relaţiei *cauză-efect* nu mai lasă individului nici o libertate. Concluzia aceasta devine cu atît mai evidentă cu cît autorul, acceptînd principiul *conexiunii lucrurilor*, înlătură atît ideea de *hazard*, cît şi pe aceea de *destin*. Surprinzător rămîne însă faptul că în acest lanţ determinist, Christian Baumeister introduce criteriul de *necesitate morală*, care vizează comportamentul individual. El afirmă astfel că *„Se numeşte necesitate morală starea al cărei contrariu este moralicește imposibil."*[2] Doar prezenţa acestui criteriu ne face să credem că Christian Baumeister acordă totuşi fiinţei umane libertatea unor opţiuni proprii.

Dar alături de modelul leibnizian care exercitase cu precădere o puternică influenţă asupra gînditorilor germani, *modelul newtonian* îşi realizează forţa de seducţie pe solul culturii franceze. Emile Bréhier atrage însă atenţia asupra faptului că bazele teoretice ale mecanicii lui Newton nu se

[1] Ch. Baumeister, *Metafizica*, în *vol. cit.*, p. 113.
[2] *Ibid.*, p. 101.

Scanned with CamScanner

conexează doar cu rezultatele ştiinţelor pozitive, deoarece prin aspectul lor filozofic prezintă foarte multe asemănări cu opiniile exponenţilor *teologiei naturale.* Newton este doar învăţatul care l-a imaginat pe Dumnezeu ca pe un geometru sau ca pe un arhitect genial, care a combinat materia în aşa fel încît s-a realizat un echilibru stabil, apt să genereze atît o mişcare continuă, cît şi una periodică. Dar *indeterminismul* propagat de savantul englez lasă teologilor un larg spaţiu de speculaţie, pentru a putea căuta *cauzele finale* şi totodată pentru a explica geneza lumii prin existenţa unui creator iniţial. [1] Este posibil ca aceste zone lăsate pe seama aproximaţiilor metafizice să nu fie o consecinţă exclusivă a unor reziduuri teologale implicate în concepţia sa despre lume. Dacă Newton a putut aplica cu toată rigoarea calculul matematic în cercetarea mecanicii cereşti sau în fizica corpurilor solide, ca şi în problemele de dinamică, el nu poate face apel la aceeaşi metodă în studiul *cauzelor iniţiale,* aşa cum încercase să facă Descartes, care nu evitase ipotezele, neconfirmate de ştiinţele experimentale. Faptul acesta l-a obligat însă să lase o marje sensibilă aproximaţiilor cu caracter teologal.

Filozofia experimentală propagată de Newton nu exclude astfel *deismul.* Dar cum el nu crede că Dumnezeu poate acţiona asupra naturii de la mare distanţă, se simte obligat să opteze pentru concluzia că divinitatea este prezentă în toate punctele spaţiului ca o fiinţă activă şi inteligentă. [2] Panteismul filozofic propagat de Newton reprezintă o altă formă de conciliere a ştiinţei cu teologia. Un asemenea punct de vedere putea fi întîlnit în cultura franceză chiar în secolul al XVII-lea. Malebranche încercase doar şi el să demonstreze că Dumnezeu a fixat odată pentru totdeauna legile naturii, după care nu mai putea avea loc nici o intervenţie providenţială. Pe această cale, filozofii şi savanţii deişti îi lăsau omului o anumită libertate de iniţiativă.

Tezele leibniziene stăruiau însă în atenţia filozofilor ca o adevărată obsesie. În sprijinul demonstraţiei despre existenţa lui Dumnezeu, Leibniz adusese patru argumente fundamentale : 1) argumentul ontologic, 2) argumentul cosmologic,

[1] E. Bréhier, *Histoire de la philosophie,* vol. II, p. 278.
[2] *Ibid.,* p. 280.

care trimite spre cauza primă, 3) argumentul adevărurilor eterne şi 4) argumentul armoniei prestabilite.

Dacă d'Holbach respinge *cauzele finale,* Voltaire le acceptă. Tributar *filozofiei experimentale,* propagate de Newton, scriitorul francez îl concepe şi el pe Dumnezeu ca pe un geometru sau ca pe un ceasornicar, care a orînduit astrele şi legile naturii odată pentru totdeauna.

Reacţia violentă a lui Voltaire împotriva determinismului leibnizian ca şi a ideii acestuia că lumea noastră este cea mai bună dintre toate lumile posibile, se pare că s-a produs după lectura *Theodicceei.* Jacques van den Heuvel atrage atenţia asupra faptului că în biblioteca lui Voltaire de la Leningrad exista o ediţie a *Theodiceei* din 1747. Aceasta îl duce spre concluzia că ar mai fi citit-o încă o dată, înainte de a scrie *Memnon*.[1]

Poziţia lui Voltaire faţă de providenţă nu este consecventă. Uneori atitudinea sa este foarte apropiată de aceea a lui Leibniz, altădată se declară total împotriva ei. În paragraful adăugat în 1741 la *Elementele de filozofie a lui Newton,* el face următoarea precizare : *„Odată stabilită libertatea, nu ne mai priveşte pe noi, cum prevede Dumnezeu ceea ce noi vom face în mod liber ; noi nu ştim cum vede Dumnezeu acum ceea ce se petrece ; noi nu avem nici o idee de felul său de a vedea, ce ne-ar privi pe noi felul său de a prevedea ? Toate aceste atribute trebuie să ne fie la fel de incomprehensibile.“* [2]

Este evident că ignorarea aceasta a deciziilor providenţei îi dă omului iluzia libertăţii. Voltaire împărtăşeşte, de fapt, convingerea că în sfera largă a unor legi prestabilite, fiinţa umană îşi poate afirma propriile opţiuni, deoarece nici un fel de detalii din viaţa naturii sau a umanităţii nu sînt supuse unor legităţi misterioase.

În disputa sa cu Clarke, Leibniz însuşi a simţit nevoia să-şi precizeze mai clar atitudinea faţă de ideea de fatalitate. *„În ceea ce priveşte fatalismul care mi se impută, acesta este încă un echivoc. Există o Fatum mahometanum, Fatum stoicum, Fatum christianum. Destinul în spiritul turcesc face ca efectele să survină atunci cînd se evită cauza,*

[1] J. van den Heuvel, *op. cit.*, p. 163.
[2] Apud., *op. cit.*, p. 164.

Scanned with CamScanner

ca şi cînd ar exista o necesitate absolută. Destinul stoicilor cere să fim liniştiţi, pentru că trebuie să avem răbdare prin forţă, deoarece nu putem să ne revoltăm împotriva unei înlănţuiri de lucruri. Dar s-a convenit că există o Fatum christianum, un anumit destin al tuturor lucrurilor, reglementat de preştiinţa şi Providenţa unui Dumnezeu." [1] Este însă evident pentru oricine că amendarea pe care Leibniz încearcă să o aducă concepţiei sale deterministe are un caracter minor. Ea ar rezulta doar din faptul că destinul orînduit de divinitatea creştinilor ar fi mult mai larg şi mai generos, decît cel întîlnit în alte doctrine religioase sau filozofice.

Iritat de toate aceste polemici, Voltaire manifesta în 1744 rezerve mult mai mari faţă de raportul dintre om şi providenţă, decît se putuse constata din opinia sa formulată în 1741. În scrisoarea adresată lui Martin Kahle, descifrăm o reacţie mult mai tranşantă. *„Domnule decan, am aflat că aţi scris împotriva mea o cărţulie [...] În rest, dacă vreodată înţelegeţi ceva despre monade, despre armonia prestabilită, dacă domnul decan poate vreodată să conceapă cum totul fiind plin, totul a putut să se mişte, dacă veţi descoperi de asemenea cum totul fiind necesar, omul este liber, îmi veţi face o mare plăcere dacă mă anunţaţi. Cînd veţi demonstra de asemenea în versuri sau altfel de ce atîţia oameni se sugrumă în cea mai bună dintre lumile posibile, vă voi rămîne foarte obligat...*" [2]

De fapt, abia acum poziţia lui Voltaire faţă de providenţă şi faţă de libertatea umană capătă clarificarea mult aşteptată.

Polemicele acestea îndelungate şi fecunde pentru elucidarea modului de a concepe *condiţia umană*, nu rămîn cantonate doar în sfera discuţiilor filozofice. Ele se prelungesc şi în creaţia literară. Hazardul, fatalitatea, necesitatea reprezintă modalităţi de înscriere a unor personaje literare pe anumite traiectorii ale existenţei. Asemenea personaje romaneşti devin prin însăşi destinul lor exemplificator ipostaze ale *condiţiei umane*, definită într-un secol în care se înfruntau opinii atît de contradictorii. Jacques Fatalistul, Candide, Zadig, doctorul Primrose (din romanul lui Goldsmith) repre-

[1] J. van den Heuvel, *op. cit.*, p. 162.
[2] *Ibid.*, p. 165.

Scanned with CamScanner

zintă tot atîtea semne de interogare asupra destinului, hazardului sau a necesității morale. Între filozofia hazardului, prezentă în subtextul romanelor lui Voltaire, parodia fatalității oarbe care generează libertatea totală, întîlnită în *Jacques Fatalistul* și necesitatea morală a unor mari mutații hărăzite de providență (în *Pastorul din Wackefield*), descifrăm tot atîtea reacții polemice față de filozofia epocii, menită să proiecteze luminile cele mai contradictorii asupra *condiției umane*. De fapt, omul din epoca luminilor se simțea mult mai liber decît îi permiteau frontierele filozofiei deiste și ale științei din acea vreme. Faptul acesta a fost demonstrat de însăși aderiunea sa la ideea de revoluție, care a produs cele mai mari mutații atît în concepția filozofică a vremii, cît și în comportamentul uman.

Aproximații despre originea limbajului. Ipoteze despre funcționalitatea sa practică. În cartea sa, *Principiile gîndirii în secolul luminilor*, Georges Gusdorf afirmă că cele două probleme care au stat cu precădere în atenția filozofilor și a pedagogilor din această epocă au la bază interesul pentru *odiseea conștiinței* care se dezvoltă de la *gradul zero* și relația stabilită între primele forme de cunoaștere și apariția limbajului. Mitul *statuii*, întîlnit la Buffon, Condillac, Diderot și alții se conjuga în procesul de înzestrare a acesteia cu diferite simțuri, cu mitul *omului primitiv*, care ajunge la conștiința existenței pentru sine și, totodată, la capacitatea de a exprima prin semne, gesturi și sunete nearticulate reacțiile sale față de mediul ambiant. Pe această cale, ipotezele despre structura și comportamentul *omului originar* se extindeau asupra *limbajului originar* și a condițiilor sale de cristalizare.

Georges Gusdorf semnalează în acest sens cunoscuta operă a lui B. Gracian, *El Criticon*, în care gînditorul spaniol imaginează întîlnirea dintre un om civilizat, ajuns pe o insulă pustie, unde găsește un copil crescut de animale sălbatice, care pe măsura dezvoltării sale biopsihice simte o tot mai mare nevoie de cunoaștere. Educația sa începe prin învățarea limbii. Cazul imaginat nu este însă edificator, deoarece copilul sălbatic, stimulat spre cunoașterea lumii în urma unor cataclisme, învață o limbă la care nu se putea ajunge prin

experienţa solitară, ci datorită intervenţiei unui om civilizat. Acelaşi autor citează din domeniul literaturii patristice cartea părintelui Arnabe, *Adversus gentes,* care la sfîrşitul veacului al doilea şi începutul secolului următor combate teoria platoniciană a reminiscenţei, imaginîndu-şi cazul unui copil crescut de slujitori muţi. În aceste condiţii de viaţă, el nu izbuteşte niciodată să vorbească.

Experienţele menite să detecteze *limba originară,* ca şi modul ei de cristalizare sînt foarte străvechi. Herodot citează de asemenea cazul unui faraon egiptean care a hotărît să fie crescuţi cîţiva copii într-o totală izolare. Dar puţinele cuvinte articulate de aceştia nu erau egiptene, ci frigiene, auzite, probabil de la cei care îi hrăneau. Cronicarii medievali relatează de asemenea o experienţă similară, iniţiată de împăratul Frederic al II-lea de Hohenstaufen (1198—1250).

Acesta voia de asemenea să constate dacă limba originară a fost ebraica, greaca, araba sau latina. Experienţa eşuează deoarece toţi copiii izolaţi mor. Dar dorinţa de a ajunge la unele concluzii asupra limbii originare nu aparţine doar unor minţi curioase şi stranii din epocile îndepărtate. În 1752, Maupertuis îi propune lui Frederic al II-lea să iniţieze şi el o asemenea experienţă. Sugestia sa nu a fost însă ascultată.

Pe parcursul secolului al XVIII-lea apare însă o preocupare tot mai frecventă pentru studierea evoluţiei copiilor sălbatici sau a aşa-zişilor *copii-lupi.* În 1725 fusese descoperit un asemenea copil la Hanovra. Pe la mijlocul secolului al XVIII-lea a fost descoperită Marie-Angelique într-o stare de sălbăticie. În timpul revoluţiei a fost găsit Victor, sălbaticul de la Aveyron. Itard, continuatorul abatelui d'Epée, a fost educatorul sălbaticului de la Aveyron la şcoala de surdomuţi din Paris.[1]

Ipotezele pe marginea unor asemenea cazuri duc spre concluzia că omul se formează prin experienţă şi prin educaţie. Dar discuţiile despre limba originară nu pot depăşi stadiul aproximaţiilor.

Formarea vorbirii îl preocupă şi pe G. B. Vico în *Ştiinţa nouă.* El pleacă de la premiza că abordarea acestei problem-

[1] Vezi întreaga discuţie în G. Gusdorf, *op. cit.,* p. 242—246.

Scanned with CamScanner

nu se poate produce prin separarea *originii limbilor* de *originea literelor*, deoarece însuşi cuvîntul *gramatică* înseamnă şi *arta de a vorbi*, dar implică şi pe aceea de *caracter*, ce duce spre *arta de a scrie*. Ipoteza sa pleacă de la premisa că în stadiul iniţial, oamenii fiind *„muţi"*, au fost nevoiţi să-şi inventeze un limbaj elementar, rezultat din anumite semne. *„Toţi filozofii şi toţi filologii trebuiau să înceapă a trata despre originea limbilor şi a literelor pornind de la anumite principii şi anume: că primii oameni ai lumii păgîne nu puteau să-şi formeze ideile despre lucruri decît sub aparenţe fantastice, de substanţe însufleţite, şi că fiind muţi, ei nu puteau să se exprime decît prin gesturi sau corpuri care să fie într-un raport natural cu ideile (spre exemplu acţiunea de a secera de trei ori, sau trei spice pentru a spune „trei ani") şi astfel să se exprime printr-o limbă care să însemne în mod natural ideile, limbă despre care Platon şi Iamblichos spuneau că s-ar fi vorbit odată în lume (şi este vorba desigur de vechea limbă atlantică, despre care învăţaţii susţin că exprima ideile în raport cu natura lucrurilor, adică cu însuşirile lor naturale)."*[1]

În demonstraţiile sale, învăţatul italian pleacă de la cele mai diverse informaţii, menite să susţină teza sa despre o limbă originară, exprimată prin gesturi şi semne, aşadar, o limbă ce avea un puternic caracter *mimetic*, datorită subordonării sale faţă de însuşirile obiectelor. Dar pentru a explica cum s-a ajuns de la o asemenea limbă originară, relativ unitară, la o mare diversitate de limbi, Vico face apel la influenţa unor factori de ordin material care au facilitat şi diversificarea moravurilor popoarelor. *„Popoarele, dată fiind diversitatea climatelor, s-au diversificat între ele ca fire, iar de aici a provenit întreaga diversitate a moravurilor; tot aşa, din firea şi moravurile diferite ale popoarelor, s-au născut tot atîtea limbi."*[2]

J. J. Rousseau este şi el preocupat să stabilească unele cauze ce au dus la apariţia limbajului şi totodată să determine zonele-matcă în care a putut să apară. Limbajul s-a născut, după opinia sa, odată cu necesitatea de comunicare în cadrul familiilor stabilizate, cînd oamenii au a-

[1] G. B. Vico, *Ştiinţa nouă*, p. 255.
[2] *Op. cit.*, p. 263.

Scanned with CamScanner

juns în stadiul unei vieţi sedentare. Idiomul comun, crede Rousseau, trebuie să fi apărut în aceste mici grupări sociale fixate pe anumite locuri, nu în rîndurile inşilor rătăcitori şi izolaţi. Este greu de presupus de ce el pleacă de la ipoteza că societatea şi limba trebuie să se fi format *„pe insule şi s-au perfecţionat acolo înainte de a fi cunoscute pe continent."*[1] Insularii sînt, aşadar, aceia care după anumite cataclisme, deşi au rămas izolaţi în grupuri mai mici sau mai mari, odată cu descoperirea mijloacelor de navigaţie, au adus pe continente o limbă cristalizată.

Originea limbajului este în cele mai multe cazuri explicată prin nevoia comunicării dintre oamenii constituiţi în grupuri mici ca familia, sau grupuri mari, care duc la cristalizarea statelor şi formarea limbilor naţionale. Dar gînditorii vremii stăruie mai ales asupra unor elemente care ţin de *epistemologia genetică.* Senzaţia, experienţa, depozitarea acestui minimum de contacte cu obiectele, natura şi lumea în *memorie* etc., prilejuieşte apariţia sensibilităţii, a capacităţii de a judeca, de a distinge unele fenomene de altele. Relaţia aceasta dintre *conştiinţă* şi *lume* este exprimată prin *limbaj.* Condillac enunţase doar în *Tratatul despre senzaţie* ipoteza că relaţia dintre senzaţie şi idei este mediată de o sumă de semne care compun limba. Helvétius aprecia şi el în cartea sa *Despre spirit* că datele componente ale spiritualităţii fiinţei umane rezultă din sensibilitatea fizică şi din memorie, aceasta din urmă fiind socotită doar ca o funcţie a sensibilităţii. În contactul său cu obiectele, spritul uman defineşte obiectele ca şi raporturile sale cu acestea. Helvétius ştie că în general *cuvintele* sînt acelea prin care este evocată o realitate exterioară conştiinţei, dar şi trăirile interne, transmise prin aceleaşi mijloace. De aceea, gînditorul francez consideră cuvintele ca nişte *colecţii de semne,* menite să exprime gîndurile umane.

În cadrul epocii, alături de Vico, doar la Herder mai apare o preocupare atît de stăruitoare pentru originea limbajului şi a funcţiilor sale. Gînditorul german consideră limba ca o expresie necesară a capacităţii specifice a omu-

[1] J. J. Rousseau, *Discurs asupra originii şi fundamentelor inegalităţii între oameni,* în *Iluminismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 50.

lui de a gîndi. *„Pus în situaţia de a cugeta, care-i este proprie, şi această cugetare (reflecţia) acţionînd pentru prima dată liber, omul a inventat limba."*[1]

Reflecţia omului este, aşadar, capacitatea sa de a distinge lucrurile unele de altele. Herder se apropie de unele idei ale senzualiştilor francezi, atunci cînd acceptă ca sursă a limbajului *simţurile* ce determină şi facilitează nevoia de a vorbi. *„Dar lăsaţi-i omului toate simţurile libere, lăsaţi-l să vadă şi în acelaşi timp să pipăie şi să simtă toate făpturile ce se adresează auzului său — Doamne, ce şcoală a ideilor şi a limbii."*[2]

Herder este împotriva explicaţiei că limba este o reminiscenţă de origine divină. Ea apare pentru el ca o necesitate interioară, ca o expresie spontană, realizată pe o anumită treaptă a devenirii umane, ca o întruchipare a raţiunii. *„Chiar în limbile cele mai adînci, raţiunea şi cuvîntul sînt o singură noţiune, un singur lucru: logos. Omul priveşte atîta vreme la imagini şi culori, pînă ce dă o denumire înlăuntrul său."*[3]

Învăţatul german crede însă că între vîrstele omului şi ale societăţii în general şi între etapele de dezvoltare a limbii există unele analogii foarte evidente. Aşa cum omul traversează fazele copilăriei, ale maturităţii şi ale bătrîneţii, la fel se întîmplă şi cu limbile tuturor popoarelor. El crede astfel că limba originară, mai concretă şi mai bogată în elemente pitoreşti, a fost o adevărată *limbă a poeziei*, în vreme ce *„bătrîneţea nu vrea să ştie de frumuseţe, ci numai de corectitudine."*[4]

De aceea, odată cu descoperirea valorilor literare ale folclorului, Herder va ajunge la concluzia că revitalizarea limbii literare nu se poate produce decît printr-o întoarcere fermă spre izvoarele sale originare, idee ce va avea mai tîrziu un larg ecou în rîndurile scriitorilor romantici.

Într-o manieră sau alta, problemele limbajului au stat în atenţia tuturor oamenilor de cultură din epoca luminilor. Un economist ca Adam Smith încerca să găsească explicaţii

[1] Herder, *Scrieri*, p. 61.
[2] *Op. cit.*, p. 63.
[3] *Op. cit.*, p. 64.
[4] *Ibid.*, p. 60.

Scanned with CamScanner

ale genezei limbii, Leibniz era preocupat de realizarea unui limbaj universal, bazat pe logică şi calcul matematic, D'Alembert vede superioritatea omului în raport cu alte fiinţe în însăşi capacitatea sa de a vorbi, Diderot năzuieşte spre un limbaj filozofic de mare complexitate, Locke pune un accent deosebit pe enunţul logic cît mai exact în procesul de comunicare dintre oameni, iar grămăticii şi pedagogii se preocupă de regulile şi structura *limbilor naţionale,* pe care le consideră cele mai adecvate pentru luminarea oamenilor prin instrucţia şcolară şi educaţia în spiritul dragostei faţă de patrie şi tradiţiile culturale.

Scanned with CamScanner

Ideile social-politice şi spiritul meliorist. Preocupaţi de stabilirea unor adevăruri referitoare la căile şi limitele actului de cunoaştere, dornici să elucideze specificul condiţiei umane prin raportare la legile naturii, legile providenţei şi spaţiul de libertate rezervat indivizilor, gînditorii din epoca luminilor îşi extind sfera consideraţiilor asupra relaţiilor dintre individ-societate şi sistemul de organizare în funcţie de care grupul social este alcătuit.

Este cunoscut doar faptul că cei mai mulţi filozofi, oameni de ştiinţă şi scriitori din epoca luminilor au vocaţia unor adevăraţi reformatori ai societăţii. În numele unor idealuri social-politice generoase şi echitabile, ei încearcă să schimbe temeliile vechii orînduiri sociale şi să instaureze o lume nouă, aşezată pe baze raţionale. Spiritul acesta meliorist care conferă modului lor de gîndire un caracter militant, pune în lumină o concepţie nouă despre individ, societate şi toate tipurile de instituţii, menite să contribuie la emanciparea fiinţei umane, la statuarea unor raporturi echitabile între conducători şi popoare, ca şi între indivizi şi sistem. Ei sînt conştienţi că Europa se găseşte în pragul unor mari transformări. De aceea fac eforturi conjugate de a găsi căile optime de îndrumare a destinului popoarelor pe căile cele mai bune. Într-o asemenea perioadă, cînd însăşi filozofia îşi propunea să contribuie la realizarea fericirii oamenilor, gîndirea capătă un accentuat caracter normativ şi formativ. De aceea, trecerea de la filozofia teoretică la gîndirea practică, cu efecte imediate asupra vieţii sociale, apare ca un fenomen absolut legitim.

În *Prolegomenele filozofiei,* Christian Baumeister făcea o profesiune de credinţă, edificatoare în acest sens. *„Deoarece în filozofie, dacă o considerăm în mod sistematic, se învaţă acele lucruri care trebuie ştiute şi făcute pentru a întări fericirea omului sau pentru a o spori, înseamnă că în filozofie există anumite adevăruri pe care trebuie numai să le cunoaştem dacă vrem să dobîndim fericire şi altele, de ase-*

Scanned with CamScanner

menea natură, încît îndrumă şi modelează acţiunile noastre în vederea dobîndirii fericirii."[1]

Christian Baumeister precizează în continuare că „*Acele discipline ce expun precepte cărora se conformează acţiunile şi moravurile oamenilor constituie «filozofia practică».*"[2]

Cauzele nedreptăţilor sociale ale inegalităţii dintre indivizi sau dintre popoare, ale stării de înapoiere, ale asupririi oamenilor de către conducători erau căutate în toate modurile de alcătuire a societăţii din acea vreme, ca şi în genul de reglementare a raporturilor dintre clase, a legislaţiei pe care aceasta se întemeia. Filozofia practică a epocii ducea spre concluzia că oamenii nu sînt buni sau răi în sine, că privilegierea unora şi oprimarea altora nu este o fatalitate istorică, ea nefiind conformă cu cele mai elementare legi ale naturii. În cartea sa *Despre spirit* (1758), Helvétius demonstra că atît viciile, cît şi virtuţile unui popor sînt o consecinţă directă a *legislaţiei sale.*

În acest climat, favorabil unei gîndiri melioriste, cu rezultate practice, G.B. Vico investea filozofia cu o funcţie nouă, rostul acesteia fiind de a ajuta neamul omenesc, de a sprijini pe omul căzut şi slab şi, totodată, de a-l scoate din corupţie. Perspectivismul cultivat de G. B. Vico îl duce în cele din urmă spre concluzia că gîndirea filozofică trebuie să aibă în vedere fiinţa umană, aşa *cum trebuie să fie.* Omul este astfel privit ca o permanentă devenire şi perfecţionare pentru atingerea unui scop ideal.

În nici o altă epocă anterioară, vocabularul scrierilor de filozofie, pedagogie, etică, drept, istorie nu a înregistrat o asemenea frecvenţă a unor noţiuni şi principii cum sînt acelea de lege, drept natural, egalitate, libertate, contract social, popor, sisteme de guvernare, pace universală, progres, revoluţie etc.

Ele sînt expresia unui spirit revendicativ, a unui climat revoluţionar în plină devenire, întreţinut atît de exponenţii burgheziei în ascensiune, cît şi de alte pături sociale oprimate, care simţeau nevoia să-şi legitimeze dreptul la o viaţă mai echitabilă prin asemenea argumente.

[1] *Iluminismul,* I, Antologie... de Romul Munteanu, p. 118.
[2] Ibid.

Scanned with CamScanner

Referindu-se la caracterul specific al acestui climat social-istoric, autorii unei cărți despre secolul luminilor, scriau următoarele : *„Astăzi aproape nimeni nu mai pune la îndoială relația care există în secolul al XVIII-lea între libertatea economică, libertatea politică, libertatea de exprimare și de gîndire. Burghezia de odinioară, oamenii de afaceri, negustorii, fabricanții, aveau nevoie să fie eliberați de toate obstacolele pe care lumea feudală le punea în fața producției, a circulației bunurilor și a exploatării oamenilor. Burghezia își pregătea propria sa domnie.“*[1]

Revendicările noii lumi în ascensiune erau astfel susținute de un suport filozofic, menit să demonstreze prin toate mijloacele furnizate de rațiune, valabilitatea lor și, totodată, caracterul lor firesc.

Descrierea tematică a acestor principii ne va ajuta să subliniem în modul cel mai elocvent funcționalitatea lor, situată într-o anumită ierarhie a *filozofiei practice.*

Elogiul legii atotputernice. A devenit de domeniul evidenței constatarea că gînditorii din epoca luminilor considerau că cele mai multe carențe ale societății rezultă dintr-o *legislație defectuoasă,* care facilitează domnia arbitrariului, abuzurile de putere și privilegiile. De aceea statuarea societății pe baza unor legi noi și echitabile reprezintă una din căile fundamentale de modificare a raporturilor dintre *individ* și *sistem.* Din această perspectivă începe să fie apreciată noțiunea de lege, cît și valabilitatea sa practică. Economiștii, sociologii, filozofii, autorii de tratate de filozofie a dreptului, utopiștii, visătorii melioriști, cred aproape în mod fanatic în atotputernicia legii, în forța sa de anulare a abuzurilor și de instaurare a unui climat de egalitate și libertate. În *Enciclopedie,* legea este privită ca o întruchipare directă a spiritului rațional. *„În general [legea], este rațiunea umană, în felul în care guvernează toate popoarele pe pămînt, iar legile politice și civile ale fiecărei națiuni nu trebuie să fie decît diversele cazuri particulare, unde se aplică această rațiune umană.“*

Oricine poate constata cum în epoca luminilor, conceptul de lege, raportat doar la acela de model al naturii, își pierde

[1] J. M. Goulemot, M. Launay, *Le siècle des lumières,* Ed. du Seuil, Paris, 1968, p. 11.

Scanned with CamScanner

funcţia transcendentală, fiind socotită doar ca un produs al raţiunii, nu ca o emanaţie superioară a spiritului divin.

Cea mai elocventă tentativă de interpretare laică şi scientistă a conceptului de lege o întîlnim în cunoscuta operă a lui Montesquieu (1689—1755), *Spiritul legilor* (1748). Pentru gînditorul francez, legile reprezintă anumite raporturi ce rezultă din natura lucrurilor. Legea nu mai este concepută de Montesquieu ca o entitate fixă, aptă să poată fi aplicată în acelaşi fel în orice epocă şi în orice climat social. Dar aprecierea legii ca un raport care normează un context de fenomene, duce în mod inevitabil la *relativizarea* ei. Studiind factorii care condiţionează gradul de civilizaţie a unor popoare, mentalitatea oamenilor şi moravurile lor, Montesquieu nu mai poate accepta funcţionalitatea unor legi cu o valabilitate generală. Relativizarea legii rezultă din raportarea ei la anumite condiţii istorice, sociologice şi geografice.

Teoria climatului, elaborată de Montesquieu, va constitui cel dintîi criteriu, menit să ducă la o concepţie relativistă asupra legii. Pornind de la premiza existenţei unor condiţii variate de la o ţară la alta, de la diferenţele de niveluri de civilizaţie şi spaţii mintale, gînditorul francez ajunge la concluzia că şi legile trebuie să aibă aceeaşi diversitate. De aceea, valoarea poetică a unei anumite legi nu poate rezulta decît din coeficientul său de adecvare la mediul în care este aplicată.

În precizarea funcţionalităţii legii şi a posibilităţilor sale de receptare, Rousseau (1712—1778) introduce unele criterii noi, menite să-i sporească caracterul democratic. În *Contractul social* (1762), Rousseau face următoarea precizare : *„Cînd spun că obiectul legilor este întotdeauna general, înţeleg că legea are în vedere pe supuşi in corpore şi acţiunile lor ca abstracte şi niciodată un om ca individ şi nici o acţiune particulară. Astfel, legea poate să stabilească foarte bine că vor exista privilegii, dar ea nu poate să le acorde nominal nimănui. Legea poate să facă mai multe clase de cetăţeni, să precizeze chiar şi calităţile care dau drept la aceste clase ; ea nu poate să numească pe cutare sau cutare spre a fi admis în aceste clase."*[1]

[1] J. J. Rousseau, *Contractul social,* în *Iluminismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 79.

Scanned with CamScanner

În accepţiunea dată de Rousseau, legea poate astfel stabili doar norme generale, dar nu şi avantaje individuale, menite să ducă la instaurarea arbitrariului. În felul acesta, legea însumează *universalitatea voinţei*, ceea ce face să capete un caracter democratic. Din această cauză, deciziile personale ale unui suveran nu pot avea caracter de lege, atîta vreme cît nu sînt aprobate de întregul popor.

Dar spre deosebire de J. J. Rousseau, J. Locke este doar un pioner al gîndirii democratice. În *Eseu asupra intelectului omenesc*, el introduce mai multe surse de emanaţie a legii, fapt care se soldează cu diferenţierea lor şi totodată cu o anumită ierarhizare ce le conferă un caracter democratic mai redus. *„Legile la care în general raportează oamenii acţiunile lor, pentru a le judeca dacă ţin calea dreaptă ori dacă se abat de la ea, îmi par a fi următoarele trei : 1) legea divină, 2) legea civilă, 3) legea opiniei publice sau a reputaţiei, dacă o putem numi astfel. Cînd oamenii raportează acţiunile lor la prima dintre aceste legi, ei judecă dacă sînt păcate ori sînt conforme datoriei ; raportîndu-le la a doua, ei judecă dacă sînt condamnabile sau nevinovate, iar la a treia dacă sînt virtuţi sau vicii.“*[1]

Criteriile acceptate de J. Locke pentru aprecierea legii sînt eterogene şi contradictorii. De la principiul civic şi moral, pînă la cel religios, ele lasă un spaţiu prea mare de justificare a arbitrariului şi a privilegiilor.

Considerarea legilor ca o forţă de barare a abuzurilor, a actelor tiranice şi a persecuţiilor, pune în lumină extinderea acestor principii pe planul raporturilor dintre individul, considerat culpabil, şi ordinea de stat. Elocvent în acest sens este tratatul lui Beccaria *Despre delicte şi pedepse* (1764). Revoltat de procedurile judiciare arbitrare, ostil faţă de actele nemotivate de tortură a deţinuţilor, gînditorul italian încearcă să ajungă la o reglementare a pedepselor în funcţie de semnificaţia socială a delictului. Beccaria este astfel un adversar public al spiritului inchizitorial, care se baza pe obţinerea de informaţii prin tortură. Abuziv şi discreditat, sistemul acesta trezeşte o dezaprobare generală în rîndurile gînditorilor iluminişti. Tratatul lui Beccaria are o rezonanţă

[1] J. J. Rousseau, în *vol. cit.*, p. 155.

Scanned with CamScanner

europeană. La Viena, Joseph von Sonnenfels (1732—1817) scrie o carte ce are caracterul unui manifest, *Despre desființarea torturii* (1775). În spiritul gînditorului italian, Sonnenfels cere introducerea în legislația curentă a unor principii mai umane, care să interzică tortura deținuților. *„Este puțin probabil,* scrie el, *că am fi predispuși să acceptăm torturi, dacă istoria ne-ar conduce înapoi în timp pînă la cel căruia i-a venit pentru prima dată ideea înspăimîntătoare de a stoarce, prin chinuri corporale, ceea ce au vrut să afle sau recunoașterea unei vini pe care dorea să o atribuie cuiva. Gloria marilor legiuitori ai popoarelor nu e știrbită de o asemenea invenție monstruoasă. Eterna înțelepciune, care își onorase poporul cu legi rostite de sînge, prevedea împotriva răufăcătorilor ancheta, condamnarea și pedepsirea. Dar niciodată nu poruncea un astfel de mod de cercetare."*[1]

Caracterizat prin proporționalitate și armonie, enunțul exact al legii este comparat cu lapidaritatea axiomelor matematice. Caracterul lor abstract, general valabil, nu trebuia să ducă însă la scăderea echității lor. Iluminiștii nu pledează numai pentru respectarea legilor, pentru aplicarea lor fără nici un fel de discriminări, ci și pentru *umanizarea* lor. Autoritatea morală a legii și funcționalitatea sa practică, se întărește și pe această cale. Imperiul legii trebuie să devină în felul acesta un criteriu al egalității în drepturi și al acceptării sale libere și conștiente. Societatea intră în felul acesta în zodia unui nou mod de legiferare a raporturilor dintre clase sau dintre individ și stat.

Degradarea dreptului divin și elogiul dreptului natural. Justificarea egalității în drepturi, cerută de burghezia care nu avea încă statuate noile sale cerințe revoluționare, nu se putea însă realiza doar prin instaurarea unei legislații corecte și respectate de toți oamenii la fel. Raporturile existente între oameni puneau în lumină privilegii, confirmate prin acte de arhivă. *Dreptul pozitiv* nu era nici măcar în măsură să anuleze această stare de fapt, deoarece în aceea epocă el nu făcea decît să consfințească unele avantaje cîștigate de exponenții

[1] J. von Sonnenfels, *Despre desființarea torturii, op. cit.*, p. 439.

lumii feudale. Referindu-se la funcţia dreptului pozitiv în epoca luminilor, Groethuysen preciza că acesta era atestat de documente străvechi, reprezentînd doar o acreditare a autorităţii statale şi a privilegiilor cucerite de clasele dominante. El rezulta, aşadar, din documente istorice şi îşi prelungea puterea prin exercitarea lui îndelungată.[1]

Dreptul divin reprezenta de asemenea o tradiţie nescrisă, o uzanţă potrivit căreia monarhul absolut nu era obligat să dea seamă de actele sale decît în faţa divinităţii.

În aceste condiţii, noua lume care căuta o justificare a drepturilor sale nescrise era nevoită să împrumute argumente din alte domenii. Şi cum natura în sine şi străvechea societate patriarhală reprezentau pentru iluminişti o matcă ideală de existenţă, un model de reglementare a raporturilor dintre individ şi sistemul de stat, ea a devenit argumentul fundamental pe baza căruia, exponenţii burgheziei căutau să legitimeze libertăţile cerute de această clasă ce îşi dorea un statut legal în societate. Fenomenul acesta nu se petrece, dealtfel, pentru prima dată în secolul al XVIII-lea. Vossler a menţionat doar faptul că în conflictele îndelungate care au intervenit pe parcursul secolului al XVI-lea între papă şi împăraţi, puterea bisericească îşi justifica autoritatea prin *dreptul divin*, iar cea laică, prin *dreptul natural*. Dar din momentul în care acest conflict de putere şi exercitare a unor libertăţi fireşti s-a deplasat, constituindu-se ca o opoziţie între aristocraţie şi burghezie, noua clasă ce nu dispunea de nici o formă de legiferare a aspiraţiilor sale, a fost aceea care a făcut apel la *dreptul natural*. Natura începe astfel să fie privită ca un simbol al unei mame drepte, care îşi investeşte toţi fiii cu aceleaşi calităţi şi libertăţi. *„Printr-un proces unic de emancipare intelectuală*, scrie E. Cassirer, *filozofia luminilor caută să arate independenţa faţă de natură şi în acelaşi timp modul autonom de a înţelege. Amîndouă trebuie să-şi recunoască originalitatea proprie, pentru a putea fi puse în circulaţie.“* [2]

Dreptul natural devine astfel arma ideologică cea mai convingătoare, îndreptată atît împotriva monarhilor absoluţi, cît şi a tuturor celor ce deţineau în exclusivitate toate privilegiile

[1] G. Groethuysen, *Philosophie de la révolution française, précédé de Montesquieu*, N.R.F., Paris, 1956, p. 71 şi urm.
[2] E. Cassirer, *La philosophie des lumières*, p. 76.

Scanned with CamScanner

puterii. Înainte de a căpăta o circulaţie foarte largă prin manualele universitare şi cărţile de filozofie, el fusese enunţat în termeni foarte clari de către Thomas Hobbes în *Leviathan*. „*Dreptul natural*, scrie el, *pe care autorii îl numesc în comun Jus naturale, este libertatea pe care o are fiecare de a folosi aşa cum vrea propria sa putere pentru apărarea propriei sale naturi, adică a vieţii sale, este prin urmare, libertatea pe care o are fiecare de a face tot ceea ce concepe, cu propria sa judecată şi raţiune, că este cel mai bun mijloc pentru atingerea acestui scop.*“ [1]

În linii generale, accepţiunile conceptului de *drept natural* rămîn aceleaşi şi în epoca luminilor. Investitura acestui concept cu o autoritate de excepţie face ca el să fie privit de unii gînditori atît ca o emanaţie a naturii şi a raţiunii, cît şi ca o expresie a spiritului divin, deşi consecinţele sale au întotdeauna o semnificaţie profund laică. Paul Hazard menţionează în acest sens atitudinea lui Johann Gottlich Heineke şi aceea a lui J. B. Burlamaqui. Primul precizează în *Elementa juris naturae et gentium* (1730) că *dreptul natural* constituie un ansamblu de legi, promulgate de Dumnezeu pentru omenire prin prerogativele raţiunii. Al doilea afirmă de asemenea în *Principiile dreptului natural* că legea firii reprezintă o normă impusă de Dumnezeu tuturor oamenilor, ea putînd fi însă cunoscută doar cu ajutorul luminilor raţiunii. [2]

În *Discursul preliminar la Enciclopedie*, D'Alembert scoate în evidenţă faptul că legea firii a fost cea dintîi lege a umanităţii, rostul ei fiind, în primul rînd, acela de a proteja de orice forţe opresive. Pornind de la distincţia naturală dintre bine şi rău, D'Alembert scrie că „*Tot de aici rezultă şi acea lege naturală pe care o găsim înlăuntrul nostru, izvorul celor dintîi legi pe care au trebuit să le facă oamenii. Chiar şi fără ajutorul acestor legi, legea naturală este cîteodată destul de puternică, dacă nu să nimicească oprimarea, cel puţin să o îngrădească în anumite limite.*“ [3]

În cultura germană, accepţiunile acestui concept indică uneori o extensie mai mare, alteori înregistrează unele note

[1] Th. Hobbes, *Leviathan*, în *Iluminismul*, I, Antologie... de Romul Munteanu, p. 20.

[2] Vezi întreaga dezbatere în P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII-e siècle*, p. 148–161.

[3] *Iluminismul*, I, Antologie... de Romul Munteanu, p. 149.

Scanned with CamScanner

mai modeste. Christian Wolff demonstrează în *Jus naturae methoda scientifica pertractatum* (1740—1748), ca şi în alte scrieri ale sale, referitoare la reglementarea relaţiilor dintre popoare, că legea naturii statuează comportamentul individual ce duce pe această cale spre fericire, ca şi relaţiile interindividuale şi drepturile personale. În numele aceluiaşi principiu, Wolff subliniază faptul că oamenii nu au nici un temei să se asuprească unii pe alţii, iar popoarelor nu le este îngăduit să-şi răpească libertatea prin nici un fel de act de forţă. Pe baza aceluiaşi criteriu, el pune în circulaţie conceptul de *putere agresoare*, care atunci cînd declanşează un război nedrept, trebuie adusă în faţa tribunalului popoarelor. Un alt profesor german de drept natural, Samuel Pufendorf face un patetic elogiu al *legii firii*, arătînd că aceasta trebuie să domnească atît în viaţa cotidiană obişnuită, cît şi în vreme de război, deoarece este specifică naturii sociale şi raţionale a fiinţei umane. Pufendorf este totuşi un om al compromisului, deoarece îi lasă monarhului libertatea de a guverna în numele *dreptului divin*.

În cultura română, vehicularea acestui concept se face cu unele menajamente diplomatice. În spiritul ideilor lui Pufendorf, S. Micu îl consideră pe împărat un „adevărat dumnezeu omenesc". Dar atunci cînd deciziile acestuia se ciocnesc cu legea naturii, poziţia sa este mult mai tranşantă. „Numai împăratul să nu *poruncească ceva, ce este au împotriva legii firești, au împotriva legii lui Dumnezeu şi cu pierderea vieţii sîntem datori să ascultăm, pentru aceea de ar porunci ceva de acestea împăratul, care să fie împotriva legii firești sau împotriva legii lui Dumnezeu, întru acest lucru, nici de cum nu trebuie a asculta şi a face porunca împăratului.*"[1]

Încrederea în eficienţa *legii naturii* are în cultura română un ecou mult mai larg şi mai extins în timp. În notele cu care I. Budai-Deleanu însoţeşte *Ţiganiada* găsim numeroase referinţe la eficienţa legii în funcţie de un anumit climat, iar în poemul *Trei viteji*, egalitatea dintre oamenii ce aparţin unor naţionalităţi şi clase diferite, este motivată prin dreptul natural. Dar chiar cu cîţiva ani mai înainte de elaborarea *Ţiganiadei* se întîlneşte în *Supplex Libellus Valachorum* (1791)

[1] S. Micu, *Legile firii, Ithica şi Politica sau Filozofia cea lucrătoare*, partea I, Sibii, 1800, p. 397—398.

Scanned with CamScanner

o strălucită demonstraţie a drepturilor românilor din Transilvania cu celelalte popoare, bazată pe acelaşi argument. Ideile lui Hobbes şi Pufendorf îşi găsesc o evidentă rezonanţă în scrierile lui Eufrosin Poteca, în vreme ce S. Micu rămîne tributar lui Wolff şi Baumeister.

Legea firii reprezintă şi motivaţia unor acţiuni şi idei revoluţionare ale cărturarilor din generaţia de la 1848. Bălcescu şi Bolliac fac adeseori apel la acest argument, iar cursurile lui S. Bărnuţiu despre *Dreptul natural privat* (1868), şi *Dreptul natural public* (1870), indică ultimele ecouri ale acestui concept în cultura română. În prelegerile sale de la Universitatea din Iaşi întîlnim numeroase referinţe la Wolff, Locke, Montesquieu, Rousseau, Beccaria, Filangieri, Kant şi alţii.

După opinia sa, relaţiile publice nu pot fi rezolvate doar pe baza *dreptului pozitiv*, ci potrivit *legii naturii*. S. Bărnuţiu consideră *dreptul natural* ca un izvor fundamental al *dreptului pozitiv*[1], concluziile acestuia trebuind să fie acceptate sau respinse numai în funcţie de criteriile *legii naturii*.[2]

Bineînţeles că într-un veac relativist, cum pe bună dreptate numea G. Poulet, secolul al XVIII-lea şi conceptul de lege în general, de lege a naturii, în mod special, capătă tot o semnificaţie de acest gen. Rousseau aprecia eficienţa legii în funcţie de felul în care contribuie la prosperitatea unui popor şi la creşterea populaţiei. Montesquieu ajunsese la relativizarea ei, potrivit climatului şi stratului de civilizaţie în care era transpusă. Ion Budai-Deleanu era şi el adeptul unei asemenea viziuni relativiste.

Dar oricît de variate ar fi fost aceste puncte de vedere, ele au creat climatul cel mai favorabil pentru discutarea celor mai semnificative idealuri ale filozofiei social-politice din epoca luminilor. Acestea erau reprezentate de două idei fundamentale, *egalitate şi libertate*. Asemenea concepte nu au putut să apară decît ca un corolar foarte firesc al conceptului de *drept natural*. Dar aşa cum ideea de *lege a firii* a apărut cu cel puţin un secol mai devreme de epoca în care a căpătat o amplă semnificaţie social-politică, şi aceea de *egalitate naturală* a

[1] S. Bărnuţiu, *Dreptul natural privat*, Iaşi, 1868, p. 69.
[2] *Ibid.*, p. 1—2.

Scanned with CamScanner

trecut prin același proces. În plină eră a absolutismului monarhic, Hobbes exprimase acest principiu într-un mod foarte limpede, încercînd să releve și consecințele sociale ce pot rezulta din acceptarea lui. *„Natura i-a făcut pe oameni tot atît de egali în ce privește facultățile corpului și acelea ale spiritului, încît uneori, deși se poate găsi un om în mod vizibil mai viguros la corp sau mai viu la spirit decît altul, totuși, considerînd lucrurile în ansamblul lor, deosebirea dintre ei nu e atît de mare încît să poată reclama un profit pe care celălalt să nu-l poată pretinde în aceeași măsură".*[1]

Un asemenea punct de vedere fusese enunțat și de Hugo Grotius (1583—1645) în opera sa de mari proporții, *Despre dreptul păcii și războiului* (1625). Este adevărat că asemenea opinii nu au avut un ecou imediat. J. Locke a fost cel dintîi care le-a dat o circulație mai mare în studiile sale despre sistemele de guvernare. După aceasta ele au fost receptate în Franța de J.-J. Rousseau prin a cărui operă și-au găsit o largă difuziune în întreaga Europă. Dar în spațiul filozofic francez apare o distincție din ce în ce mai netă între egalitatea naturală și egalitatea socială.

Partizanii utopiei despre societatea patriarhală în care toți oamenii erau egali, cum afirmase Rousseau, privesc dispariția acestei egalități idilice ca o consecință a formării proprietății private. În *Discursul despre originea și fundamentarea inegalității dintre oameni*, terminat în 1754 și publicat în 1755, J.-J. Rousseau schița condiția umană a omului primitiv astfel : *„În realitate nu există ființă mai blîndă decît omul în starea primitivă, cînd, fiind plasat de natură la distanțe egale între stupiditatea fiarelor și cunoștințele funeste ale omului civilizat și determinat fiind în același timp de instinct și rațiune, să se mărginească la a se feri de răul ce îl amenință, el este împiedecat de mila naturală să facă rău cuiva, fără a fi împins la aceasta, chiar dacă cineva i-a făcut rău. Căci potrivit axiomei înțeleptului Locke, nu poate să existe nedreptate, acolo unde nu există proprietate."* [2]

[1] Th. Hobbes, *Leviathan*, în antologia *Bacon, Morus, Hobbes, Locke*, Ed. de stat pentru literatură științifică și didactică, București, 1951, p. 110.

[2] *Iluminismul*, II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 52.

Scanned with CamScanner

Dar cine compară această viziune idilică, realizată de Rousseau asupra raporturilor dintre oamenii din societatea primitivă, sau consideraţiile sale despre bunătatea şi mila naturală, cu concepţia lui Hobbes despre aceeaşi perioadă de dezvoltare a civilizaţiei, ca şi despre natura originară a fiinţei umane, constată deosebiri fundamentale de optică asupra relaţiilor dintre indivizi în acest context de existenţă. *„Găsim deci,* scrie Hobbes, *în natura omenească trei principale cauze ale discordiei : în primul rînd concurenţa, în al doilea rînd, neîncrederea, în al treilea rînd, gloria.“* [1]

Idilismului rousseauist, prezent, dealtfel, şi în viziunea lui Herder despre societatea primitivă, i se opune tabloul sumbru al *condiţiei umane* originare în stare de război permanent. *„Prin urmare, este evident că, atît timp cît oamenii trăiesc fără o putere comună care să-i facă pe toţi să se teamă, ei se află în aşa-numita stare de război, care este războiul fiecăruia împotriva fiecăruia.“* [2]

Egalitarismul natural rousseauist este în felul acesta confruntat cu domnia celui mai puternic, enunţată mult mai înainte de Hobbes, dar respinsă cu argumente utopice de către gînditorul francez.

Disparitatea dintre oameni, ieşirea din acest egalitarism patriarhal se produce odată cu apariţia şi dezvoltarea simţului de proprietate. Libertatea naturală a individului ajunge de asemenea să fie limitată prin propria sa opţiune de integrare în societate şi de cedare a unei părţi a libertăţii nelimitate, acelei *volonté générale,* menită să reprezinte forţa comună de decizie a obştei. În felul acesta, însuşi Rousseau accepta ideea că pe măsură ce societatea s-a civilizat, între *egalitatea naturală* şi *egalitatea socială* sau cea *politică* apar diferenţe din ce în ce mai mari. În condiţiile de dezvoltare a civilizaţiei moderne, el nu se declară partizanul unui egalitarism total, pe care îl consideră cu neputinţă de realizat. Rousseau accepta astfel inegalitatea economică în societatea modernă cu condiţia ca nimeni să nu trăiască din munca altuia şi nici un om să nu fie nevoit să-şi vîndă munca pentru

[1] *Iluminismul,* Antologie... de Romul Munteanu, p. 17.
[2] Ibid.

a-şi asigura doar astfel un mod exemplar de existenţă. Dar ca şi Herder, Rousseau năzuieşte spre o societate viitoare în care toţi oamenii să îşi poată recăpăta dreptul la egalitate, pe toate planurile vieţii individuale şi publice.

Faţă de *egalitatea naturală*, Voltaire îşi exprimă acelaşi punct de vedere, deşi opiniile sale înregistrează unele modificări şi contradicţii pe parcursul timpului. În *Dicţionarul filozofic*, el afirmă că *„Este clar că toţi oamenii care se bucură de facultăţile ataşate naturii lor, sînt egali."* [1] Dar atunci cînd observă modul de realizare a acestui principiu în viaţa socială, concluziile sale pun în lumină un scepticism total. *„Egalitatea este deci în acelaşi timp lucrul cel mai natural şi totodată cel mai himeric."*[2]

Examinînd relaţiile dintre clase din vremea sa, ca şi modul de distribuire a bunurilor, el priveşte situaţia ţăranilor, de pildă, din perspectiva unui gen de gîndire specific economiei capitaliste. *„Toţi ţăranii nu vor putea să fie bogaţi şi nici nu trebuie să fie. Este nevoie de oameni care să nu aibă decît braţele şi bunăvoinţă."*[3]

Libertatea ţăranilor este apreciată de Voltaire din perspectiva rentabilităţii, asigurată de legile producţiei capitaliste. *„Ei sînt liberi să-şi vîndă munca celui care îi va plăti mai bine."*[4]

În comparaţie cu aceste puncte de vedere, abatele Mably exprimă o atitudine mult mai radicală, tipică pentru gîndirea democratică iluministă cea mai generoasă. Opiniile sale vizează în aceeaşi măsură atît egalitatea naturală, cît şi pe cea socială. În cartea sa, *Drepturile şi datoriile cetăţenilor*, profesiunea sa de credinţă apare foarte limpede. *„Eu cred că oamenii au ieşit din mîinile naturii perfect egali, prin urmare fără drepturi ale unora asupra altora şi deci perfect liberi. Natura nu a creat regi, magistraţi, supuşi, sclavi, ceea ce este foarte evident."*[5] Egalitatea socială pe care o propagă

[1] Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, II, în *Oeuvres complètes*, vol. 18, Garnier Frères, Paris, 1878, p. 473.
[2] *Ibid.*, p. 475.
[3] *Ibid.*, p. 477.
[4] *Ibid.*, IV, p. 293.
[5] Mably, 1, abbé de..., *Oeuvres complètes*, vol. 11, Lyon, 1792, p. 253.

Scanned with CamScanner

acest exponent entuziast al comunismului utopic, are în vedere posibilitatea de anulare a proprietăţii private.

Ca şi Rousseau, unii gînditori din diferite ţări vedeau cauza tuturor relelor şi a inegalităţilor frapante din acea vreme în existenţa proprietăţii private. În această direcţie se înscriu atît ideile lui Morelly, cît şi ale gînditorului englez Thomas Spence. În *Codul naturii* (1755), Morelly propune unele soluţii foarte radicale pentru remedierea acestei distribuţii inechitabile a bunurilor materiale : 1) nici unul din bunurile de care dispune societatea să nu constituie o proprietate personală, ci doar un drept de uzufruct ; 2) orice cetăţean să fie întreţinut de stat şi să contribuie prin activitatea lui la prosperitatea acestuia ; 3) potrivit legilor distribuţiei, orice cetăţean să se facă util societăţii, conform cu priceperea, talentul şi vîrsta sa.

Gînditorii germani se angajează în această discuţie într-o proporţie mult mai redusă şi într-o manieră moderată. Christian Wolff aderă şi el la ideea că oamenii au fost destinaţi de natură să beneficieze de drepturi şi datorii egale. Comentînd ideile social-politice exprimate de Wolff, O. Nipold scoate în evidenţă teza fundamentală apărată de acesta. *„Prin natura lor, toţi oamenii sînt liberi... iar libertatea este o consecinţă a egalităţii."*[1]

În cultura română aceste idei îşi fac loc mult mai tîrziu. Receptiv faţă de climatul liberal al epocii, pe care ajunsese să îl cunoască în mod direct, Dinicu Golescu exprimase în *Însemnare a călătoriei mele* (1826) unele opinii asemănătoare. Pornind de la conceptul de *lege a firii,* el afirma ca şi Mably că *„acest pămînt este o maică care-şi iubeşte pe toţi fiii..., dar pe niciunul nu poftеşte să fie sărac, ... nici că voieşte vreunul să fie impilat cu necazuri."* [2]

Instruit într-un climat de familie, unde ajunseseră scrierile enciclopediştilor francezi, fratele scriitorului fiind traducătorul lui Montesquieu în limba greacă, Dinicu Golescu pledează, ca şi Mably, pentru o distribuţie mai echitabilă a bunurilor. *„În orice parte de loc va fi bogăţie numai la cîteva persoane*

[1] Vezi O. Nipold, Introducere la, *Jus Methoda scientifica pertractatum,* vol. I. Londra, 1934 (Einteilung), p. XXV.

[2] D. Golescu, *Însemnare a călătoriei mele,* ESPLA, Bucureşti, 1952, p. 29.

numărate, acel loc este hotărît sărac... şi că atunci este bogăţia statornică, cînd toţi de obşte sînt fericiţi." [1]

Modul acesta de gîndire reprezintă un simptom elocvent al eforturilor generale de căutare a unei alte baze de organizare a societăţii, în care raporturile dintre indivizi, clase, popoare şi suveran să poată fi statuate pe alte criterii.

De la teoria contractualistă la căutarea unor noi sisteme de guvernare. Cele mai multe teme abordate de gîndirea social-politică din epoca luminilor pun în lumină caracterul ei istorist. Preocuparea pentru instaurarea unei legislaţii moderne cu un caracter pur raţional reliefează necesitatea unei continue raportări la *dreptul natural.* Aceeaşi metodă istoristă, utilizată mai cu seamă pentru funcţia ei exemplificatoare, este pusă la contribuţie pentru a configura un *model de guvernare* ale cărui criterii, cristalizate într-un timp mitic, au de asemenea scopul de a demonstra un sistem ideal de guvernare în epoca modernă. În acest sens, *mitul contractului social* a constituit modelul originar în funcţie de care erau căutate criteriile de stabilire a raporturilor dintre popoare şi conducătorii lor.

În *Istoria filozofiei occidentale,* B. Russel atrăgea atenţia asupra faptului că în secolul al XVII-lea s-au cristalizat cele două teorii despre societatea primitivă şi sistemele de guvernare, în raport cu care vor evolua cele mai semnificative discuţii din secolul următor. Astfel, în vreme ce Robert Filmer apăra în *Patriarcha sau Puterea naturală a regilor* (1680) ideea tronului ereditar, bazat pe dreptul divin, întemeindu-se pe ideea autorităţii originare a părinţilor asupra copiilor, ca şi pe *mitul genezei,* din care desprindea concluzia că regii sînt descendenţii lui Adam, în tratatele despre guvernare, John Locke se declara adversarul acestui punct de vedere, apărînd principiul conducerii colective şi teoria contractualistă, întîlnită la Grotius şi Hobbes. [2] Toate criteriile pe care le stabileşte Grotius în cartea sa *Despre dreptul războiului şi al păcii* în legătură cu exercitarea suveranităţii, comportamentul conducătorilor în vreme de pace şi război etc., pleacă de la existenţa unui pact tacit al poporului, pe care suveranul este

[1] D. Golescu, *op. cit.*, p. 138.
[2] B. Russel, *Histoire de la philosophie occidentale,* Gallimard, Paris, 1952, p. 640 şi urm.

Scanned with CamScanner

obligat să-l respecte. „*Regele*, scrie Grotius, *e ţinut faţă de popor să-şi exercite prin el însuşi suveranitatea, după cum şi poporul e ţinut faţă de părţile sale să păstreze neştirbit acest exerciţiu, în vederea căruia s-a statornicit o societate civilă.*“ [1] Referindu-se la eventuala înstrăinare a unor teritorii dintr-un stat, ca şi la alte iniţiative pe care şi le-au asumat singuri unii suverani, Grotius precizează că „*regele nu poate face acest lucru fără să consulte poporul, deoarece dreptul regelui care dobîndeşte tronul prin alegere sau pe cale ereditară, fiind un drept temporar, efectele sale nu pot fi decît tot temporare.*“ [2]

Dreptul poporului de a decide asupra destinului său ca naţiune suverană, ca şi asupra altor probleme de ordin social şi politic, rezultă din ideea unui pact între el şi conducător. Încetăţenită în primul rînd pe solul culturii engleze, teoria contractului social este reluată în termeni mult mai clari de J. Locke. El nu acceptă însă, ca Hobbes, ideea unui contract din care să fie exclus suveranul, deoarece o asemenea soluţie duce la tiranie. Explicînd originea grupului social mare prin ficţiunea contractului, J. Locke foloseşte această ipoteză pentru a susţine dreptul de alegere a guvernelor de majoritatea poporului şi totodată pentru a acredita principiul sistemului parlamentar bazat pe diviziunea puterii şi a răspunderii. B. Russel sublinia, pe bună dreptate faptul că deşi teoria contractualistă se bazează pe un mit, ea slujise la justificarea unei guvernări cu caracter democratic.

În secolul al XVIII-lea, ficţiunea contractului a găsit o largă audienţă, fiind prezentă la Rousseau, Voltaire, Diderot, Wolff, Baumeister, Herder, ca şi la unii iluminişti români dintre care amintim pe S. Micu şi I. Budai-Deleanu. Pentru Rousseau, de pildă, pactul social reprezintă emanaţia unei voinţe colective, care încredinţează puterea unui conducător, potrivit unor principii dinainte stabilite şi obligatorii pentru ambele părţi. În *Contractul social* (1762), el defineşte acest concept astfel : „*Deci, dacă îndepărtăm din pactul social, ceea ce nu este de esenţa lui, vom vedea că el se poate reduce la următorii termeni : Fiecare dintre noi pune în comun*

[1] H. Grotius, *Despre dreptul războiului şi al păcii*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 305.
[2] Ibid.

Scanned with CamScanner

persoana şi toată puterea lui sub conducerea supremă a voinţei generale, şi primim in corpore pe fiecare membru, ca parte indivizibilă a întregului. În acelaşi moment, în locul persoanei particulare a fiecărui contractant, actul acesta de asociere dă naştere unui corp moral şi colectiv, alcătuit din tot atîţia membri, cîte voturi sînt în adunare, corp care capătă prin însăşi acest act, o unitate, un loc colectiv, o viaţă şi o voinţă a sa."[1]

Spre deosebire de Rousseau, care este partizanul unui contract unic, destinat să reglementeze mandatul conducerii statului, Pufendorf este preocupat ca şi Grotius şi Hobbes atît de modul de alcătuire a primelor grupuri sociale, cît şi de modul de exercitare a suveranităţii. Pufendorf explică astfel cristalizarea grupului uman pe baza unui prim contract, încheiat între membrii săi. După această fază grupul constituit încheie un al doilea contract cu conducătorul căruia i se încredinţează mandatul de conducere a statului, indiferent de faptul dacă acesta are un caracter monarhic, aristocratic sau republican. Comentînd principiile emise de Pufendorf, W. Simon a formulat următoarea concluzie : „*Numai totalitatea cetăţenilor are dreptul să-i confere titlul de conducător acelei persoane izolate, căreia i-a încredinţat puterea.*"[2]

O radicalizare a punctelor de vedere, rezultate din acceptarea teoriei contractului sau a deciziei majorităţii este evidentă în toate scrierile social-politice ale lui Herder. În *Altă filozofie a istoriei cu privire la formarea omenirii,* gînditorul german emite şi el ipoteza că grupurile sociale mici, formate din vînători, pescari sau păstori au simţit nevoia să-şi aleagă un conducător. Declararea opţiunii pentru acesta s-a produs fie prin adeziunea majorităţii, fie prin contract, fie printr-o însărcinare dată. Criteriile acestei alegeri se bazau pe calităţile celui considerat a fi cel mai destoinic. Acesta era un fel de „*rege al jocurilor*", care guverna în numele unei *rînduieli naturale.* Puterea lui era limitată, iar actele de abuz nu erau posibile cu atît mai mult cu cît o asemenea investitură avea

[1] J.-J. Rousseau, *Contractul social,* în *Iluminismul* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 57.

[2] S. Pufendorf, *De Jurae Naturae et Gentium,* vol. I *(Einleitung,* W. Simon), Londra, p. 46.

Scanned with CamScanner

întotdeauna un caracter electiv şi nu putea fi deci moştenită pe baza unei legături de sînge. Guvernarea ereditară a apărut mai tîrziu şi consecinţele ei au fost în cele mai multe cazuri de-a dreptul nefaste. [1] Referindu-se la acest sistem de preluare a puterii, Herder îl comentează în funcţie de modelul-mateă, oferit de natură. *„Natura nu împarte darurile ei cele mai nobile după familii, iar dreptul sîngelui, în virtutea căruia cineva încă nenăscut va putea, după naştere, să stăpînească un alt nenăscut, cînd ambii se vor naşte, — aceasta reprezintă pentru mine una din formele cele mai obscure ale limbii omeneşti."* [2]

Evident că nu toate explicaţiile privitoare la formarea societăţii şi la acordarea mandatului de conducere, se bazează pe teoria contractualistă. La unii dintre scriitorii deişti domină încă ideea originii divine a statului. Dacă Pufendorf motiva doar puterea suveranului prin asemenea argumente, G.B. Vico scoate cu precădere în relief rolul providenţei divine în realizarea unei societăţi organizate, după care urmează alte etape laice în modul de dezvoltare istorică a umanităţii. *„În această naştere a statelor, care se produce în vîrsta zeilor, trebuie să vedem opera admirabilă a providenţei divine, şi pe urmă s-au transformat primele guvernări umane care au fost cele eroice (aici le numim umane pentru a le deosebi de cele divine)."*[3]

Teoria contractualistă reprezintă astfel doar începutul unei ample şi îndelungate discuţii despre sistemul ideal de guvernare. Indiferent însă de opţiunile scriitorilor şi ale filozofilor iluminişti, toate aceste puncte de vedere subliniază o atitudine antidespotică foarte pronunţată. Faptul acesta capătă o semnificaţie cu atît mai deosebită cu cît cele mai multe consideraţii despre modurile de legislaţie şi sistemele de guvernare sînt de natură să demonstreze că însăşi fizionomia morală a unui popor, profilul spiritual al cetăţeanului sau calităţile şi defectele unei naţiuni, sînt determinate de aceşti factori. Montesquieu, de pildă, socoteşte regimurile despotice corupte prin însăşi esenţa lor. Voltaire consideră că despotismul şi monarhii răi sînt de natură să anuleze sentimentele patriotice cele mai

[1] J. C. Herder, *Scrieri*, p. 168 şi urm.
[2] Idem, *op., cit.* p. 169.
[3] G. B. Vico, *Ştiinţa nouă*, p. 348–349.

elementare.[1] Helvétius precizează că tirania suveranilor şi legile despotice distrug virtuţile bunului cetăţean şi nimicesc premisele favorabile de educare a acestuia în lumina unor idealuri generoase.[2] Herder imprimă revoltei sale împotriva despotismului un patos liric deosebit. *„În afară de aceasta, inegalitatea oamenilor nu este de la natură atît de mare, pe cît devine prin educaţie, aşa cum arată situaţia unui acelaşi popor sub diferitele sale forme de guvernare. Poporul cel mai nobil îşi pierde în scurtă vreme, sub jugul despotismului, noblеţea ; măduva îi este zdrobită în oase, şi în vreme ce darurile sale cele mai alese şi cele mai frumoase sînt coborîte pînă la minciună şi înşelăciune, la robie umilitoare şi promiscuitate, nu este de mirare dacă el se obişnuieşte în cele din urmă cu jugul său şi-l împodobeşte cu flori ?"*[3]

Implicaţiile liberale, cu caracter iluminist, ale filozofiei social-politice a acestui *sturmer* german sînt foarte puternice. Ele înregistrează accente mult mai tranşante decît la înaintaşii săi care ţineau prelegeri universitare despre *dreptul natural* şi *sistemul de guvernare.*[4]

Dacă atitudinea antidespotică este prezentă în cele mai multe scrieri social-politice din epoca luminilor, soluţiile de ieşire de sub tutela regimurilor tiranice sînt foarte diferite. J. Locke a oferit doar premizele unei ample discuţii polemice despre sistemele de guvernare, Montesquieu aprofundează aceste idei, examinîndu-le în *Spiritul legilor* în maniera sa scientistă cunoscută, aptă să conjuge viziunea diacronică asupra formelor de guvernămînt cu bogate argumente desprinse din istorie, antropologie, etică, sociologie etc.

Montesquieu este prin excelenţă un spirit relativist, care îşi întemeiază consideraţiile atît pe funcţia unor exemple desprinse din istoria modului de guvernare din diferite ţări, cît şi pe faptul că acestea trebuie să rezulte ca o necesitate specifică, determinată de climă, moravuri, civilizaţie etc. Metoda

[1] Voltaire, *Dictionnaire philosophique,* IV, Garnier, Paris, 1879, p. 182.

[2] Helvétius, *De l'homme,* în *Oeuvres complètes,* IV, Garnier, Paris, 1795, p. 374.

[3] Herder, *Scrieri,* p. 171.

[4] Vezi şi E. Adler, *Herder und die deutsche Aufklärung,* Europa Verlag, Wien, Frankfurt, Zürich, 1965, p. 80–85.

Scanned with CamScanner

utilizată de Montesquieu în *Spiritul legilor* este specifică unui intelectual neutral, pozitivist, care încearcă să examineze toate tipurile de guvernare pentru a putea constata avantajele şi neajunsurile ce decurg din fiecare dintre acestea. Cercetînd resursele morale pe care se sprijină fiecare sistem de guvernare, el ajunge astfel la concluzia că *democraţia* se bazează pe virtute, *monarhia* pe onoare şi *despotismul* pe teamă.

În explicaţiile pe care le dă unor critici care i s-au adus, Montesquieu face unele precizări demne de luat în consideraţie. *„Ceea ce am numit virtute în republică, este dragostea de patrie, adică dragostea de egalitate. Ea nu este o virtute morală, nici o virtute cetăţenească ; este o virtute politică."* [1] Lărgindu-şi sfera de explicaţii în legătură cu toate tipurile de guvernare, autorul ajunge la unele concluzii consecvente ca sistemul său de gîndire. *„Această virtute politică, care este dragostea de patrie sau de egalitate în republică, este resortul care pune în mişcare guvernămîntul republican, după cum onoarea este resortul guvernămîntului monarhic. Ceea ce face ca aceste resorturi politice să fie diferite este faptul că în republică cel care impune aplicarea legilor îşi dă seama că va fi supus el însuşi acestor legi şi că va simţi apăsarea lor. Trebuie deci ca el să iubească patria sa şi egalitatea cetăţenilor, pentru a fi îndemnat să impună aplicarea legilor ; şi fără aceasta, legile nu vor fi aplicate. Lucrurile nu stau aşa în monarhie. Pentru ca legile să fie aplicate este de ajuns ca monarhul să vrea să le impună aplicarea."* [2]

Dar avantajele pe care Montesquieu le descoperă în cadrul republicii nu îl duce la opţiunea exclusivă pentru acest sistem de guvernare. Spiritul său scientist, neutral, este în permanenţă proiectat pe o filozofie relativistă. Respingînd, aşadar, despotismul, socotit ca o modalitate nefastă de conducere a popoarelor, considerînd că legile republicii nu pot funcţiona eficient decît în state foarte mici, unde să fie posibilă consultarea frecventă a întregului popor, Montesquieu preferă, de fapt, *monarhia constituţională*, bazată pe sistemul de diviziune a puterii, destinat să bareze orice acte de abuz.

[1] Montesquieu, *Despre spiritul legilor*, III, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p. 341.
[2] *Ibid.*, p. 342.

Scanned with CamScanner

Enciclopedia rămîne şi ca ataşată de *sistemul constituţional* [1] susţinut de parlament, căruia Voltaire îi adusese elogii atît de entuziaste în *Scrisorile filozofice.*

În acest context, doar Rousseau se defineşte ca un apărător consecvent al *suveranităţii poporului,* exercitată într-un sistem republican. Nemulţumit de monarhia luminată, aşa cum rezultă din proiectul de constituţie destinat Poloniei, decepţionat de politica dusă de unii *suverani luminaţi,* ca Frederic, Iosif şi Ecaterina [2], Rousseau îşi manifestă întreaga sa afecţiune pentru statul republican. Dar ca şi Montesquieu, Rousseau rămîne şi el un spirit relativist, deoarece sistemele de guvernare îşi demonstrau în mare măsură eficienţa în funcţie de cei ce le exercitau. Din această cauză, Rousseau împărtăşeşte de asemenea concluzia că sistemul cel mai adecvat de guvernare este cel ce contribuie la bunăstarea oamenilor şi creşterea populaţiei. [3] Şi pe acest plan, ideile lui Voltaire pun în lumină un spirit moderat, un învăţat sceptic, neîncrezător în *suveranitatea poporului.* În articolul despre *Democraţie* [4], el îşi exprimă notabile reticenţe faţă de regimurile republicane. Partizan al unei *noocraţii* utopice, Voltaire nu crede în capacitatea popoarelor de a se conduce, fapt care conferă gîndirii sale social-politice o pronunţată notă conservatoare. „*Oamenii,* afirmă el, *sînt foarte rar demni să se conducă ei înşişi.*“ [5]

Discuţiile despre sistemele de guvernare înregistrează şi unele tentative de conciliere între drepturile monarhului şi cele ale poporului, privitoare la căile de a decide asupra destinului său. S. Pufendorf, de pildă, ajunge la concluzia că, indiferent de faptul dacă un stat are o conducere monarhică, aristocratică sau republicană, poporul trebuie să beneficieze de dreptul de a participa la luarea tuturor deciziilor care îl privesc.

În cultura română, cea mai amplă discuţie despre sistemele de guvernare apare în *Ţiganiada* lui I. Budai-Deleanu. Cunoscător al scrierilor lui Voltaire, Montesquieu şi Rousseau, familiarizat din perioada de studii la Viena cu teoriile

[1] Vezi, *L'Encyclopédie,* Textes choisis, p. 147.
[2] Cf. J. M. Goulemot şi M. Launay, *op. cit.,* p. 149—152.
[3] J.-J. Rousseau, *Petits chef-d'oeuvres,* Paris, 1864, p. 218.
[4] Voltaire, *Dictionnaire philosophique,* II, p. 335.
[5] Ibid., vol. IV, p. 185.

Scanned with CamScanner

despre dreptul natural şi suveranitate, formulate de Wolff şi Baumeister, scriitorul român se înscrie prin operele sale în patrimoniul general al ideilor social-politice, formulate de iluminişti. Atît din versurile sale, dar mai ales din comentariile *Ţiganiadei* se desprinde ideea suveranităţii poporului, rezultată din existenţa presupusă a contractului social. Slobozan, adeptul republicii, schiţează relaţiile dintre oameni în societatea patriarhală, fundamentată pe spiritul de familie, dar şi dorinţa achiziţionării de bunuri, care ilustrează legea *„dreptului celui mai tare"*. Depăşirea acestei faze de anarhism şi nevoia apărării faţă de cei mai puternici, l-a determinat pe fiecare locuitor să facă *„o legătură între sine şi cetate, adică o soţietate cu lăcuirea împreună, ca în acest chip, unită fiind mai lesne să se poată apăra de năpădirile străinilor, însă stăpînirea nu o dederă la nici unul în mînă, ci aşezîndu-se oarecari legi temeinice, hotărîră ca voia tuturor să fie lege şi aceasta să se facă toate."* În strînsă legătură cu principiul suveranităţii poporului, Ion Budai-Deleanu abordează şi problema sistemelor de guvernare. În disputa dintre Janalău, adeptul monarhiei şi Slobozan, partizanul republicii, fiecare dintre cei doi exponenţi subliniază unele avantaje şi neajunsuri ale sistemelor discutate. Polemica aceasta, proiectată pe un evident fundal filozofic, demonstrează că monarhia poate degenera în despotism, iar republica generează anarhia. În spiritul relativist al epocii, Ion Budai-Deleanu este partizanul unei formule elastice de guvernare, susceptibilă de transformări, determinate de climat, moravuri etc. Baroreu tranşează, într-un anume fel această polemică interminabilă prin demonstraţia că nici un sistem nu poate fi apreciat în sine *„deoarece starea norodului şi [a] împrejurărilor să facă şi pe una şi pe alta bună sau rea"*.

Acesta este punctul de vedere cel mai radical întîlnit în cultura română din epoca luminilor. Dar ca şi în alte ţări, simpatia lui Ion Budai-Deleanu se îndreaptă tot spre monarhia luminată.

Discuţiile despre sistemele de guvernare, purtate de intelectualii români păstrează în general pecetea unui spirit conservator. Speriat de lupta pentru domnie din ţară, C. Fili-

Scanned with CamScanner

pescu îi scria tatălui său că *„Noi avem nevoie de o putere ereditară şi tutelară, care îndepărtează orice speranţă."*[1]

M. Sturza era şi el familiarizat cu ideea că *„Toate oraşele, toate naţiunile sînt guvernate sau în mod democratic sau aristocratic sau monarhic."* Concluzia sa cu caracter opţional are un evident caracter retrograd. *„Dar din toate timpurile, guvernarea democratică a fost menţionată de oamenii binevoitori ca germene al discordiilor civile şi al evidentelor tulburări în ordinea socială."*[2]

În aceeaşi manieră era abordată problema sistemelor de guvernare şi în monarhia habsburgică. Comentînd starea de spirit din vremea lui Iosif al II-lea, Fr. Valjavec scria că : *„Problema unei concepţii reprezentative nu a acţionat la început asupra iozefinismului. Accentuarea pronunţată a puterii de stat nu a lăsat nici un sens pentru justificarea şi necesitatea schimbului de opinii politice sau pentru naşterea unei mişcări de opoziţie."*[3] Dar nu punctul de vedere al unui cercetător contemporan reprezintă modul cel mai elocvent de diagnosticare a trecutului. În aria de cultură situată sub zodia dominaţiei habsburgice, elogiul monarhului luminat constituie singura posibilitate de care pot dispune unii gînditori pentru a formula unele sugestii privitoare la modul de guvernare. Elocventă în acest sens este cartea lui Lanjuinais, *Le Monarque accompli ou prodige de bonté, de savoir et de sagesse, qui font l'éloge de sa Majesté Joseph II et qui rendent cet Auguste Monarque si precieux à l'humanité.* (1774)

Lanjuinais putea beneficia de libertatea existentă şi în climatul ideologic iozefinist, pentru a afirma că drepturile suveranului nu se întemeiază pe puterea divină. Întreaga discuţie are un pronunţat caracter colocvial. *„Majestatea voastră este de asemenea de părere că nimic nu e mai fals ca [faptul] că Dumnezeu este cauza imediată a suveranităţii. Acest sentiment nu se bazează decît pe adulare şi linguşire, deoarece pentru a face autoritatea suveranului absolută, s-a*

[1] Apud P. Eliade, *L'esprit publique en Roumanie*, Société nouvelle de librairie et d'edition, Paris, 1905, p. 279.
[2] Ibid., p. 94.
[3] Fr. Valjavec, *Geschichte der deutschen Kulturbegihungen zu Südesteuropa, Aufklärung und Absolutismus*, Verlag R. Oldenburg, München, p. 116.

Scanned with CamScanner

încercat autonomizarea ei totală față de orice convenție umană, lăsînd-o să depindă numai de Dumnezeu."[1]

Investit cu o evidentă funcție normativă, portretul *monarhului luminat* are unele atribute ideale, desprinse din literatura filozofică a vremii. În acest spirit, suveranul luminat trebuie să fie : *„Generos fără ostentație, liberal cu parcimonie, sever cu sine însuși, indulgent cu alții, curajos cu prudență.*"[2]

Celelalte însușiri scot în relief portretul intelectual al conducătorului de stat, care trebuie să fie *„monarh instruit și filozof pe tron. El încurajează progresul rațiunii și rațiunea îndepărtează stările de entuziasm, superstiția și, în mod lent, disputele și polemicele teologice, care au fost în toate timpurile un flagel al statului și al bunului simț.*"[3]

Ca și Rousseau, Lanjuinais pleacă și el de la mitul contractului social pentru a ajunge la ideea de suveranitate a poporului. Aceasta rezultă din premiza că fiecare individ a renunțat la o parte a libertății sale absolute pentru a realiza voința de obște, în care credeau cu atîta putere și cărturarii ardeleni. Lanjuinais demonstrează totuși o mare îndrăzneală, atunci cînd în dialogul său imaginar cu suveranul afirmă că *„poporul este nemuritor iar dumneavoastră sînteți trecător.*"[4]

Diagrama opiniilor din epoca luminilor demonstrează că cei mai mulți gînditori și oameni de litere din acest timp au fost partizanii *monarhiei luminate,* bazată însă pe diviziunea puterii. De aceea concluzia lui P. Hazard despre nota dominantă a acestor discuții, ni se pare elocventă. *„Acesta era sentimentul general : se făcea o reverență în fața republicii, adăugînd că climatul său general a fost în antichitate și că ea este adoptată mai ales de statele mici ; după aceasta se îndrumau spre monarhie, căreia inimile îi rămăseseră fidele.*"[5]

Poporul. Într-o epocă în care numeroși autori de scrieri social-politice se refereau în proiectele lor de guvernare ideală la principiul *suveranității poporului* este firesc să ne întrebăm care erau, de fapt, accepțiunile ce le căpătase noțiunea de *popor.* În acest fel vom putea observa cu mai multă ușurin-

[1] Lanjuinais, *Le Monarque accompli,* Lausanne, 1774, p. 98.
[2] *Op. cit.,* p. 2.
[3] *Ibid.,* p. 2.
[4] Ibid., p. 119.
[5] P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII-e siècle,* p. 246.

Scanned with CamScanner

ţă care era atitudinea sau viziunea acestor gînditori faţă de rolul poporului în ansamblul vieţii sociale şi ce destin i se prevedea atît de reformatorii optimişti ai rînduielilor de odinioară, cît şi de cei ce nu credeau în virtuţile reale ale poporului, în capacitatea sa de a contribui la progresul vieţii sociale.

În *Enciclopedie*, Jaucourt nu urmăreşte doar evoluţia semantică a cuvîntului *popor*, ci şi istoricitatea unor fenomene apte să sublimeze procesul de integrare sau dezintegrare a unor categorii sociale în marea matcă a poporului. Referindu-se la starea de lucruri din Franţa, el precizează că, vreme îndelungată, poporul a fost privit ca *partea cea mai utilă* şi cea *mai preţioasă* din întreg ansamblul naţiunii. În această epocă mai îndepărtată *„poporul era starea generală în care se găsea cea mai mare parte a naţiunii..."*[1] Dar urmărind mutaţiile care au avut loc în stratificaţia socială a oamenilor, ca şi apariţia unor profesiuni care permiteau dezintegrarea unor indivizi din clasa originară în sfera căreia s-au născut, Jaucourt ajunge la concluzia eronată că *„poporul se micşorează pe zi ce trece mai mult."*[2]

Pornind de la criteriul stării materiale sau de la veniturile aduse prin exercitarea unor profesii, Jaucourt stabileşte că atît juriştii proveniţi din popor, cît şi artiştii ce *execută lucrări de lux*, ca şi negustorii sau bancherii înnobilaţi prin cîştiguri, reprezintă categorii de oameni pe care *„ar fi absurd să-i confundăm cu poporul."*[3] După opinia lui Jaucourt *„Nu rămîn, deci, în rîndul poporului decît lucrătorii şi agricultorii."*[4] Descrisă cu o evidentă compasiune, atît viaţa grea a acestor categorii de oameni, cît şi stadiul modest de civilizaţie şi confort în care trăiau, fac să distoneze profund cu celelalte categorii sociale care au acces la diverse privilegii. Modul de viaţă a ţăranilor, ca şi oprimarea lor de către autorităţi, sînt relatate cu o evidentă nemulţumire. *„Agricultorul, celălalt om din popor, este încă înainte de ivirea zorilor în întregime ocupat cu însămînţarea cîmpurilor noastre, cu*

[1] Vezi Jaucourt, *Poporul*, în *Iluminismul*, I, Antologie... de Romul Munteanu, p. 186.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 187.
[4] *Ibid.*

stropitul grădinilor noastre. El îndură căldura, frigul, trufia nobililor, insolenţa celor bogaţi, jaful perceptorilor, prădăciunile rîndaşilor, stricăciunile făcute de animalele sălbatice, pe care nu îndrăzneşte să le alunge de pe recoltele sale, din respect faţă de plăcerile celor puternici."[1]

Pentru J.-J. Rousseau accepţiunea noţiunii de *popor* este mult mai largă. Pornind de la teoria contractualistă, de la premiza cedării unei părţi a libertăţii individuale în vederea realizării *voinţei generale,* autorul *Contractului social* consideră că *„În ceea ce îi priveşte pe asociaţi, ei iau în mod colectiv numele de popor, iar în particular se numesc cetăţeni, întrucît participă la autoritatea suverană, şi supuşi, întrucît se supun legilor statului.*"[2]

La Voltaire noţiunea de *popor* apare dintr-altă perspectivă, vizînd în general categoriile sociale proletarizate, lipsite de orice bunuri materiale proprii. Într-o scrisoare din 1766, Voltaire precizează că înţelege prin *popor* întreaga populaţie care nu are decît braţele pentru a trăi. Dar *poporul* nu apare în scrierile lui Voltaire doar ca o entitate socială, ci ca un univers mintal specific. În opusculul său despre Ludovic al XIV-lea, el îşi exprimă rezervele faţă de forţa de penetraţie a raţiunii în rîndurile poporului, deoarece acesta ar avea o puternică înclinaţie pentru fanatism. Nevoia de a lumina poporul i se pare scriitorului francez o soluţie demnă de experimentat, dar încrederea sa în consecinţele pozitive, create de forţa raţiunii, trădează un scepticism accentuat. Uneori năzuinţa de luminare a poporului este ridiculizată în mod făţiş. În *„Memoriile filozofice ale domnului baron de...*", Viena, 1777, abatele de Crillon scrie : *„Noi trăim într-un secol al luminilor, cînd poporul nu mai există.*"[3] Dar poporul nu există doar ca o entitate fluctuantă din punct de vedere istoric şi social. După părerea lui Helvétius, structura sa morală poate fi profund afectată de faptul că un mare număr de cetăţeni îşi polarizează atenţia numai asupra intereselor individuale, abandonîndu-le pe acelea care vizează viaţa obştei. Spre deosebire de Helvétius care cercetează cu

[1] Jaucourt, *op. cit.*, p. 188.
[2] J.-J. Rousseau, *Contractul social,* în *Iluminismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 57—58.
[3] Apud W. Krauss, *Aufsätze zur Literaturgeschichte,* p. 222.

Scanned with CamScanner

precădere raportul dintre starea morală a unui popor şi sistemul de guvernare, d'Holbach insistă asupra modului de distribuire a bunurilor şi a privilegiilor, fenomen care generează mari disparităţi de clasă. *„În această manieră,* scrie el, *cetăţenii sînt împărţiţi peste tot în două clase, una formată din mulţime, care este oprimată ; insolenţa, orgoliul, fastul, luxul, plăcerile au fost lăsate însă celei dintîi ; munca, dispreţul, nevoile, foamea, lacrimile, au fost hărăzite celei de-a doua ; prima avea privilegiul să jefuiască, să ultragieze, să-i vexeze pe cei nenorociţi ; cealaltă nu avea măcar dreptul să se plîngă, fiind obligată să-şi consume în tăcere afronturile cele mai cumplite."* [1]

În privinţa dorinţei popoarelor de a se instrui, de a se deschide spre marile idei ale ştiinţei, care fac să dispară ignoranţa şi superstiţiile, Saint-Simon nu împărtăşeşte concepţia sceptică, uneori de-a dreptul pesimistă, pe care am întîlnit-o în scrierile lui Voltaire. În perioada de declanşare a revoluţiei industriale, Saint-Simon scria următoarele : *„Organizat industrial, poporul şi-a dat repede seama că lucrările sale obişnuite din domeniul artelor şi meseriilor nu au nici un raport cu ideile teologice, că el nu poate să obţină de la teologi nici o lumină reală despre obiectele şi ocupaţiile sale cotidiene şi peste tot unde poporul a putut să vină în contact cu savanţii, fie direct, fie indirect, el a pierdut obiceiul de a consulta preoţii şi şi-a format deprinderea de a intra în contact cu cei care aveau cunoştinţe pozitive."* [2]

Dar în acest climat, cînd învăţaţii pledau cu un entuziasm evident pentru egalitatea popoarelor (Wolff) sau pentru egalitatea indivizilor în faţa legii (Rousseau, Helvétius, d'Holbach), ideea disparităţii între popoare mai persistă în unele cazuri, în privinţa capacităţii lor de receptare a rezultatelor ştiinţelor şi a dorinţei de acces la progres şi civilizaţie. Această opinie este împărtăşită de G.B. Vico. În *Ştiinţa nouă,* el scrie că *„o civilizaţie complet dezvoltată pare a se întinde pretutindeni, la toate naţiunile, întrucît un număr redus de mari monarhii guvernează această întreagă lume a popoarelor, iar dacă mai există barbari, cauza este că monarhiile*

[1] D'Holbach, *Textes choisis,* vol. I, Editions Sociales, Paris, 1957, p. 164.

[2] Saint-Simon, *Textes choisis,* Editions Sociales, Paris, 1951, p. 80.

Scanned with CamScanner

lor au putut să se mențină, mulțumită acelei înțelepciuni comune care se exprimă în religii pline de închipuiri fantastice și de sălbăticie ; la aceasta se adaugă faptul că, în unele cazuri, națiunile supuse acestor monarhii sînt prin natura lor mai puțin înzestrate." [1]

Iluminiștii manifestă o largă adeziune față de ideea de libertate a popoarelor și, adeseori, și o mare încredere în capacitatea lor de a participa la conducerea treburilor statului. Ideea că popoarele pot uneori să greșească nu dispare însă cu totul din mentalitatea celor mai radicali intelectuali ai vremii. Ei nu pleacă însă de la premiza că există popoare rele sau corupte, ci doar de la faptul că pot fi înșelate sau induse în eroare de înșiși conducătorii lor. J.-J. Rousseau scrie că „*Niciodată poporul nu poate fi corupt, dar adesea el este înșelat ; numai în acest caz el pare să vrea ceea ce este rău.*"[2]

Discuțiile despre organizarea statală și viața popoarelor se încheie printr-o idee care începe să capete o rezonanță tot mai largă în filozofia social-politică a vremii. În această epocă de cristalizare a sentimentelor naționale, a ideii de specific al fiecărui popor, Herder se situează printre cei dintîi gînditori care fac apologia statului național. Sentimentul acesta apare în formele sale cele mai pronunțate, mai ales în ariile de cultură din care popoarele nu ajunseseră să realizeze idealul unității naționale. Ideea aceasta apare și ca o replică la toate tendințele de expansiune ale unor monarhi care tindeau să-și extindă prin forță stăpînirea asupra unor popoare cu care nu aveau nimic comun. Or, în Europa luminilor, exemplele de acest gen erau încă foarte numeroase. „*Natura,* scrie Herder, *educă familia ; statul cel mai natural este prin urmare un singur popor, cu un singur caracter național. Timp de milenii acesta se păstrează în el și poate fi format în modul cel mai natural, dacă prințul său congener o dorește ; căci un popor este atît o plantă a naturii, cît și o familie, cea dintîi însă cu mai multe ramuri. Ca urmare, nimic nu pare atît de vădit contrar scopului guvernărilor de-*

[1] G. B. Vico, *Știința nouă*, p. 529.
[2] J.-J. Rousseau, *Du contrat social*, în *Petits chefs d'oeuvres de...* Librairie de Frimin Didot Frères, Paris, 1864, p. 171.

cît mărirea nefirească a statelor, amestecul sălbatic al spiţelor umane şi al naţiunilor sub un singur sceptru." [1]

Reflecţiile scriitorilor şi ale filozofilor despre conceptul de *popor* se asociază astfel în modul cel mai firesc cu ideea de evoluţie a popoarelor prin accesul la ştiinţă şi cultură. Dacă observaţiile de acest gen duc la ideea de *progres* al civilizaţiei, opiniile despre *suveranitatea popoarelor* şi *proeminenţa legii naturii* legitimează germenele unui concept nou pentru modul de gîndire al vremii care este acela de *revoluţie.*

De la progres la revoluţie. Secolul al XVIII-lea se găseşte cu foarte puţine excepţii, sub semnul încrederii în *progres* şi al reflecţiei asupra condiţiilor excepţionale cînd un singur individ, un grup social sau un popor, au dreptul să se împotrivească voinţei celor care îi conduc. De fapt, cea mai însemnată parte a gîndirii filozofice din epoca luminilor pleacă de la premiza că omenirea şi societatea în general, au ajuns la un anumit grad de dezvoltare a civilizaţiei şi a culturii datorită legilor naturii care favorizează progresul şi capacitatea fiinţei umane de a se perfecţiona.

Voltaire, de pildă, deşi crede într-un anumit fixism al speciilor, atunci cînd se referă la societate, la viaţa diferitelor popoare, constată că aceasta a evoluat într-un asemenea ritm, încît cu greu mai pot fi recunoscute unele naţiuni de la o epocă la alta. Pentru Voltaire, ideea de *schimbare* apare ca un echivalent al aceleia de progres. Dar nu este mai puţin adevărat că acelaşi gînditor are şi numeroase accese de pesimism atunci cînd afirmă că anumite categorii de oameni nu vor avea niciodată acces la lumina ştiinţei.

Abatele Saint-Pierre consideră că din moment ce se poate constata un progres continuu al raţiunii, este imposibil ca acesta să nu-şi reverse roadele şi asupra vieţii omenirii în general.

În acest concert, relativ general, care subliniază ideea de progres ni se pare surprinzător că în *Enciclopedie,* acestui concept i-au fost dedicate doar cîteva rînduri. În articolul

[1] G. J. Herder, *Scrieri,* p. 175.

despre *Progres* întîlnim astfel doar precizarea că această noţiune însemnează *mişcare înainte*. După aceea se indică, spre exemplificare, progresul soarelui, al focului, iar la sfîrşit este adăugat sensul figurat de *„a face progrese rapide într-o artă, într-o ştiinţă"*. [1]

Diderot asociază ideea de *progres* cu aceea de evoluţie, deci de mari transformări care intervin într-o anumită devenire, datorită dezvoltării tehnicii, ştiinţei, civilizaţiei etc. care contribuie la emanciparea fiinţei umane. Evoluţia naturii este determinată în primul rînd de legile mişcării care reprezintă o proprietate a materiei. În această devenire, Diderot semnalează unele *etape dinamice*, cărora le urmează alte *etape staţionare*. Dar acestea din urmă au doar un caracter relativ. De la consideraţiile generale despre evoluţia naturii şi progresului civilizaţiei şi al ştiinţelor, Diderot ajunge la examinarea funcţiei geniului în procesul de declanşare a unor mari revoluţii de natura cea mai diferită. *„În arte, în ştiinţă, în afaceri, geniul pare să schimbe natura lucrurilor. Caracterul său se răspîndeşte peste tot ce atinge şi luminile sale pătrund dincolo de trecut şi dincolo de viitor ; el devansează secolul său ce nu poate să-l urmeze, aşa cum lasă departe de el spiritul care îl critică în mod raţional, dar care, în mersul său egal, nu iese niciodată din uniformitatea naturii."*[2]

Dar nu se poate afirma că toţi gînditorii din epoca luminilor au conceput ideea de progres ca o linie ascendentă continuă. Într-un eseu al lui David Hume despre *Înflorirea şi progresul artelor şi ştiinţelor* (1742), gînditorul englez scoate în relief etapele de perfecţionare a artelor după care urmează altele de declin. Georges Gusdorf ne atrage, de fapt, atenţia asupra ideii din care rezultă că David Hume nu accepta posibilitatea unei perfectibilităţi continue. Reflecţiile de acest gen apar la gînditorii cu o formaţie foarte diferită. Într-o cuvîntare ţinută la Sorbona în 1750, Turgot schiţează un *Tablou filozofic al progreselor spiritului uman*. Dar într-un alt discurs din anul 1751, acelaşi autor subliniază faptul că progresul poate fi întrerupt atît de unele faze de decadenţă, cît şi de *revoluţiile* care pot să apară în viaţa

[1] *L'Encyclopédie*, Textes choisis, Ed. Sociales, Paris, 1952, p. 165.
[2] Diderot, *Textes choisis*, tome II, Ed. Sociales, Paris, 1953, p. 145.

Scanned with CamScanner

diferitelor popoare. Se pare, aşadar, că pentru Turgot, progresul nu este compatibil cu actul de revoluţie.

G.B. Vico intervine cu unele precizări şi mai tranşante. După părerea sa, modul de dezvoltare a societăţii, a civilizaţiei şi a culturii se bazează pe anumite etape de *avans* şi *recul* care scot în evidenţă acele forme ciclice ale civilizaţiilor, marcate de *corsi* şi *ricorsi*, de *mărire* şi *decădere*, idei întîlnite dealtfel atît la gînditorul român D. Cantemir, cît şi la Montesquieu. „*Acum*, scrie Vico, *cunoscînd această revenire ciclică a civilizaţiilor omeneşti, despre care am vorbit mai ales în cartea de faţă, să ne gîndim că de-a-lungul întregii noastre opere am făcut, în multe decenii, o repetată comparaţie între timpurile primitive şi cele ultime sau recente din istoria naţiunilor antice şi moderne.*“[1] Examinarea unor legi ale civilizaţiei din diferite ţări îl duce pe Vico la imaginea unei istorii ideale „*a legilor eterne potrivit cărora se desfăşoară evenimentele proprii istoriei tuturor naţiunilor, de la izvoarele lor la dezvoltarea lor progresivă şi pînă la perioada lor de oprire, de decădere şi de sfîrşit.*“[2]

Herder crede şi el în progres, alimentat în permanenţă de noţiunea de umanitate. În istoria omenirii apar astfel fapte bune şi rele. Ele se înscriu în totalitatea lor în dinamica istorică a unui popor, criteriul umanităţii fiind singurul capabil să asigure distincţia dintre bine şi rău. „*Prin urmare, tot ce s-a făcut vreodată bun în istorie, s-a făcut pentru umanitate ; elementul stupid, vicios, detestabil ce s-a afirmat înlăuntrul ei, s-a înfăptuit împotriva umanităţii, astfel încît omul nu-şi poate imagina alt scop pentru toate rînduielile sale de pe pămînt, decît pe cel din interiorul său, adică din natura slabă şi puternică, josnică şi nobilă cu care l-a investit Dumnezeu.*“ [3]

Herder acceptă diversitatea formelor de progres al naţiunilor, determinată de factori de ordin material. Peste aceştia se suprapune însă o lege interioară a omului, modelată de providenţa divină. În felul acesta, extinderea motivaţiei ideii de progres prin premisele sale de ordin mate-

[1] Vico, *Ştiinţa nouă*, p. 531.
[2] Ibid.
[3] Herder, *Scrieri*, p. 153.

Scanned with CamScanner

rial se produce prin considerarea factorilor spirituali, investiţi cu o pondere la fel de mare. Dar faptul acesta face că ideea de progres să nu mai fie cantonată doar la sfera vieţii sociale şi a civilizaţiei. Prin aceeaşi manieră de argumentare, atît Fontenelle, cît şi Saint-Simon demonstrează progresul care se poate realiza în domeniul artelor şi al ştiinţelor.

Dacă progresul este privit ca o devenire continuă, ca un ciclu de evoluţie şi decădere, ca o dezvoltare în spirală, ideea de *revoluţie* apare ca o mutaţie complexă ale cărei efecte se constată pe cele mai diverse planuri ale existenţei şi ale comportamentului uman. Preluat din astronomie, termenul de revoluţie pătrunde cu o anumită dificultate în filozofia social-politică din epoca luminilor. Frecvenţa sa este de asemenea rară şi relativ tîrzie. Pînă să fie acreditat conceptul de revoluţie social-politică, gînditorii vorbesc de *împotrivire*, de *„ruperea" pactului social* din cauza nerespectării sale de una din părţi sau de *„împotriviri"* faţă de anumite hotărîri care ar călca *legea naturii*. Ideea aceasta îşi face loc chiar pe parcursul secolului al XVII-lea. În cartea sa *Despre dreptul războiului şi al păcii*, Hugo Grotius, deşi este un apărător al suveranităţii regale, nu se sfieşte să facă o afirmaţie elocventă pentru modul de cristalizare în germene a ideii de revoluţie. *„Totuşi nu m-aş încumeta să condamn fără nici o deosebire pe acele persoane, sau o mică parte a poporului care, împinsă de o necesitate extremă, se foloseşte de singura cale ce-i mai rămîne, însă în aşa fel să nu lipsească respectul cuvenit binelui obştesc."*[1]

Montesquieu punea şi el în circulaţie ideea de *revoluţie a legilor civile*. Dar aceasta nu implică actul de împotrivire violentă, ci doar marile transformări ce pot interveni în viaţa unor state printr-o legislaţie nouă, investită cu consecinţe foarte diverse.

În spiritul întîlnit la cei mai mulţi gînditori din epoca luminilor, J.-J. Rousseau stabileşte şi el condiţiile în care poporul poate retrage prin violenţă mandatul încredinţat suveranului, în cazul cînd acesta s-ar împotrivi. *„Pentru ca acest pact social să nu fie o formulă goală, el cuprinde în mod tacit acest angajament, singurul care poate da forţa celorlalte, anume că oricine ar refuza să se supună voinţei*

[1] H. Grotius, *op. cit.*, p. 202.

Scanned with CamScanner

generale va fi constrîns de corpul întreg ; ceea ce nu înseamnă altceva decît că va fi forțat să fie liber." [1] Ideea aceasta devine un loc comun al filozofiei social-politice din epoca luminilor, ca și al studiilor despre dreptul popoarelor. Christian Wolff, Baumeister, S. Micu în cultura română, acreditează principiul nesupunerii popoarelor față de hotărîrile ce încalcă legea naturii. Cu acesta este, de obicei, conexată ideea că poporul are dreptul legitim de a înlătura un conducător care nu respectă principiile pactului stabilit.

Dar conceptul de revoluție social-politică nu apare încă formulat de acești gînditori în mod direct. Georges Gusdorf semnalează însă faptul că ideea de revoluție se găsește într-o scrisoare a lui Voltaire din 1764. Ea apare ca o posibilitate deschisă, într-un viitor mai apropiat sau mai îndepărtat, în viața unor popoare ce nu mai găsesc alte soluții de rezolvare a unor conflicte. Rousseau demonstrează și el în *Emile* (1762) că ordinea socială din acea vreme va genera anumite revoluții, care sînt inevitabile și imprevizibile. Herder recunoaște deasemenea că în viața unor orînduiri statale care nu respectă anumite norme de echitate socială, revoluțiile reprezintă simptomele unei profunde crize interne : „*nu există,* scrie el, *alt mijloc pentru stat de a preveni acele crize îngrozitoare care se numesc revoluții politice și care ar trebui să devină cu totul străine cărții asupra orînduirilor omenești, decît să întrețină sau să refacă raporturile firești, funcționarea sănătoasă a tuturor părților componente, circulația vie a sevei sale, și să nu lupte împotriva naturii lucrurilor.*" [2]

Cu luciditatea care l-a caracterizat mereu, Diderot demonstrează în acele succinte însemnări despre *Revoluții* că acestea tentează pe oamenii care nu au nimic de pierdut prin schimbarea ordinii existente și, totodată, pe aceia care nu au decît de cîștigat. „*Mizeria,* precizează gînditorul francez, *este mai periculoasă decît opulența. Ea irită, este îndrăzneață, în vreme ce opulența adoarme spiritele. Cînd cel care conduce un stat nu realizează binefacerile scontate, atunci supușii își*

[1] J.-J. Rousseau, *Contractul social,* în *Iluminismul* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 70.
[2] Herder, *Scrieri,* p. 176.

îndreaptă atenţia spre un alt om pe care îl investesc cu speranţele lor.“ [1]

Dar cînd revoluţia franceză s-a produs, numeroşi intelectuali din lume au salutat acest act cu un entuziasm deschis. Pregătită de filozofii vremii, revoluţia franceză ca act înfăptuit, i-a entuziasmat pe unii şi i-a derutat pe alţii, care au fost depăşiţi de amploarea ei, deşi au prevestit-o prin scrierile lor. Cazul lui Beaumarchais este din cele mai cunoscute. Meditaţia asupra unei revoluţii împlinite marchează însă un alt mod de gîndire. Ruptura creată între vechiul regim şi lumea nouă este comentată într-un text din 1781 în felul următor : *„Ceea ce se cheamă revoluţie nu este decît nimicirea unei mulţimi de abuzuri, acumulate de secole, prin eroarea poporului sau puterea miniştrilor, care n-a fast niciodată puterea regelui ; aceste abuzuri nu au fost mai puţin funeste pentru naţiune decît pentru monarh. Aceste abuzuri, autoritatea, au fost mereu atacate sub domnii fericite, fără să poată fi distruse. Ele nu mai există. Naţiunea suverană nu are decît cetăţeni egali în drepturi, nu cunoaşte alt stăpîn decît legea ; nu mai are organe decît funcţionari publici, iar regele este primul dintre aceşti funcţionari. Aceasta a fost revoluţia franceză.*“[2]

Elogiată de unii, derutantă sau absolut neînţeleasă de alţii, revoluţia franceză care legitima, de fapt, doar drepturile burgheze, dar vorbea însă în numele întregului popor, marchează un nou mod de gîndire, cu care se încheie filozofia social-politică din epoca luminilor.

Proiectele de pace universală. Prin însăşi natura concepţiei lor generale despre raporturile dintre popoare, iluminiştii erau nişte spirite pacifiste. Adversitatea lor faţă de războaiele de cotropire este cunoscută. Ea rezultă din călcarea celor mai elementare legi ale naturii de către agresori. Dacă Hugo Grotius găsea o anumită justificare faţă de actele violente, determinate de necesitatea apărării unor bunuri proprii, G.B. Vico punea în circulaţie, este adevărat mult mai tîrziu, ideea

[1] Vezi Diderot, *Des révolutions*, în *Mémoires pour Catherine II*, p. 114—115.
[2] Apud. G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 428.

Scanned with CamScanner

de *război nedrept*, prin aceasta înţelegîndu-se orice formă de violentări ale drepturilor altor popoare, al cărei epilog este luarea de sclavi şi jaful.

Jaucourt prezenta de asemenea războiul în *Enciclopedie* ca un eveniment tragic, generator de catastrofe pe toate planurile vieţii publice şi personale. Oroarea faţă de război este aşa de mare, încît Herder îi consideră pe eroii care s-au afirmat doar prin lezarea libertăţilor popoarelor ca pe nişte adevăraţi briganzi. „...*Istoria de pe întinsul ei a devenit o frescă tristă de vînători de oameni şi cuceriri ; aproape fiecare neînsemnată frontieră de ţară, fiecare epocă nouă este consemnată în cartea vremurilor cu sîngele celor sacrificaţi şi cu lacrimile celor asupriţi.*“ [1]

Rezervele faţă de război cu toate consecinţele nefaste pe care acesta le-a produs în toate etapele de dezvoltare a omenirii, au făcut ca pe parcursul epocii luminilor, ideea de *pace universală* să găsească o largă audienţă în cele mai diverse ţări europene. Seria acestor proiecte de pace universală este deschisă în secolul al XVIII-lea de către abatele Saint-Pierre. Prima sa operă de acest gen a fost publicată în 1721. Se ştie doar că abatele Saint-Pierre (1658—1743) a trăit o anumită vreme la Paris sub auspiciile lui Fontenelle. El a frecventat în acest timp salonul doamnei de Lambert, iar în 1695 a fost ales membru al Academiei franceze. În calitate de secretar al abatelui Polignac, a luat parte la congresul de pace de la Utrecht (1712). Familiarizat cu tratativele de acest gen, abatele Saint-Pierre a publicat în anul 1712, fără semnătură, primul său proiect de pace perpetuă. În anul următor a apărut în două volume o versiune amplificată, tipărită la Utrecht. A treia versiune a apărut în 1717. Există şi un *Abregé* al acestui proiect, publicat la Rotterdam în 1729.

Denis de Rougemont publică largi extrase din prefaţa proiectului din 1713, precum şi unele articole fundamentale, în cartea sa, *Vingt-huit siècles d'Europe* (1961). Din această prefaţă, rezultă cum după reflecţii îndelungate, abatele Saint-Pierre a ajuns la concluzia că suveranii din Europa pot realiza o pace permanentă. Aceasta poate fi facilitată de integrarea lor într-o societate europeană, animată de dorinţa comună de a evita războaiele de posesiune sau de împărţire a bunuri-

[1] Herder, *Scrieri*, p. 170.

Scanned with CamScanner

lor. O primă etapă în realizarea acestui deziderat se configurează prin realizarea unor acorduri mutuale. La acestea se adaugă tratatele comerciale, precum şi cele prin care se garantează respectarea securităţii.

Pentru rezolvarea litigiilor, abatele francez recomandă, ca şi unii gînditori germani, o comisie de arbitraj. La aceasta se adaugă un for permanent în care să fie reprezentaţi cei optsprezece suverani mai importanţi din Europa. După părerea abatelui Saint-Pierre, societatea europeană constituită în acest scop, s-ar putea întruni într-un oraş al păcii ca Utrecht, Geneva, Köln, care, odată acceptat, trebuie declarat zonă politică neutră.

Din articolele acestui proiect rezultă că Societatea europeană nu intervine în treburile interne ale statelor. Semnatarii ei nu pot face tratate privitoare la schimbarea de teritorii, aşa cum nu îşi mai pot permite să recurgă la acte de violenţă în vederea rezolvării unor probleme comerciale sau teritoriale. În acelaşi proiect se prevede că senatul european are latitudinea să arbitreze în cazurile de litigiu şi totodată să intervină împotriva statelor beligerante, care nu se supun hotărîrilor sale.

Plin de idei generoase, ca şi de soluţii care îşi găsesc o aplicare concretă abia în epoca noastră, proiectul de pace universală, conceput în anul 1713 de abatele Saint-Pierre, a provocat cele mai diverse reacţii.

Dintr-o scrisoare a lui Leibniz adresată abatelui francez, rezultă doar stima gînditorului german pentru o idee majoră. El se arată însă foarte sceptic în privinţa suveranilor europeni, considerînd că aceştia nu se vor lăsa convinşi de nici un argument pentru a ajunge la un consens general pe căi paşnice. Un punct de vedere, relativ asemănător, este exprimat şi de Voltaire. Proiectul elaborat de abatele Saint-Pierre i se pare o himeră, deoarece, aşa cum nu se înţeleg elefanţii cu rinocerii şi lupii cu cîinii, nici prinţii din ţările europene nu se vor împăca niciodată între ei.

Rousseau, în schimb, salută cu entuziasm acest proiect. El pleacă de la convingerea că numai un guvern european confederativ poate duce la instaurarea păcii. Demn de luat in consideraţie ni se pare de asemenea faptul că asupra lui se pronunţă şi unii dintre suveranii luminaţi. Frederic al II-lea, de pildă, socoteşte că un asemenea proiect este interesant şi

Scanned with CamScanner

util, dar realizarea lui presupune consimţământul tuturor puterilor europene.

Ecoul proiectului de pace universală, realizat de abatele Saint-Pierre a fost foarte larg. El a stimulat nu numai comentarii ample, privitoare la realizarea sa, ci şi alte încercări de acest gen. Abatele Alberoni, dr. Eobald Taze, J. H. von Lilienfeld, Delauney etc. au conceput şi ei alte proiecte, dintre care unele au la bază o argumentaţie teologică, iar altele pornesc de la ideea iluministă a toleranţei între oameni.

Proiectele de această natură reprezintă una dintre cele mai generoase şi optimiste utopii din epoca luminilor.[1] În felul acesta constatăm cum de la *Europa franceză,* elogiată la începutul secolului luminilor în ţările occidentale, se ajunge, la sfîrşitul acestui veac la o veritabilă imagine a unui *globus intelectualis,* reprezentat de *Europa europeană.* „Cosmopolitismul" gînditorilor iluminişti este doar o denumire convenţională, dată spiritului internaţional pentru care au pledat filozofii şi cărturarii pacifişti din acest timp.

Colaborarea internaţională, mediată de tratative, sporirea contactelor dintre oamenii politici şi oamenii de cultură, ameliorarea căilor de comunicaţie, destinate să mărească ritmul de circulaţie a informaţiilor, constituie doar cîteva din elementele care au contribuit la realizarea acestui climat intelectual şi politic. În felul acesta, a fost parcurs, pe planul ideilor, drumul anevoios şi complex de la internaţionala intelectualilor spre un for internaţional al popoarelor. Confederaţia europeană reprezintă o utopie mai îndepărtată, asupra căreia au meditat puţini intelectuali din acest timp.

Enciclopedia, sinteză a filozofiei teoretice şi practice. Dezvoltarea ştiinţelor, a artelor, ca şi a tehnicii cu toate aplicaţiile sale practice a făcut din ce în ce mai simţită nevoia de realizare a unei vaste opere de sinteză, menită să comunice într-o formă cît mai accesibilă informaţii fundamentale despre toate acestea. Progresul culturii şi al ştiinţei ajunge astfel să fie conexat, la un moment dat, cu dorinţa de a realiza cărţi de popularizare, destinate marelui

[1] D. de Rougemont, *Vingt-huit siècle d'Europe,* Payot, Paris, 1961, vezi întreaga discuţie despre proiectele de pace la pp. 106—143.

Scanned with CamScanner

public. Năzuința aceasta este ușor de înțeles. Dacă numărul cititorilor cu acces la tomurile dificile de filozofie și știință era pe parcursul secolului al XVIII-lea extrem de restrîns, dorința de luminare a unor categorii mai mari de oameni a impus găsirea unor mijloace adecvate de transmitere a unei mari cantități de informații într-o manieră cît mai simplă și, în același timp, riguroasă. Se știe doar că în epoca renașterii, umanismul a stimulat realizarea unor dicționare despre limbile antichității. În secolul următor, interesul pentru literatura în limba națională a dus la apariția gramaticilor și a dicționarelor care normau sau consemnau tezaurul de cuvinte din limbile moderne. La răspîntia dintre perioada clasică și epoca luminilor capătă o audiență din ce în ce mai largă dicționarele enciclopedice, concepute în scopul luminării cititorilor asupra artelor și științelor. Cărțile de popularizare destinate aristocrației mondene care cultiva conversația cu iz intelectual, ca și cele elaborate în scopuri pur practice, pentru țărani sau meseriași, reprezintă una dintre cele mai semnificative cuceriri culturale, realizate în epoca luminilor. Din Spania pînă în Germania, Austria și Țările Române, găsim numeroși cărturari care scriu pentru țărani manuale practice de fizică, științe agricole sau etică, așa cum întîlnim gînditori dornici să dea cărților de filozofie un caracter mai popular, care să le facă receptive pentru un public mai larg.

În acest sens, Werner Krauss semnalează începutul unei perioade *preenciclopediste* în Italia, încă de la mijlocul secolului al XVI-lea. Ea se configurează printr-o preferință evidentă pentru *poligrafie,* ca și prin interesul abia schițat pentru formele elementare ale jurnalisticii sau pentru eseu. În cultura franceză, procedeul difuzării cunoștințelor din perspectiva unei concepții filozofice cu o puternică tentă laică fusese experimentat de către Pierre Bayle cu al său *Dicționar istoric și critic* (1695—1697). Acesta marchează, de fapt, începutul tentativelor de răsunet european, de realizare a unor dicționare enciclopedice, care nu mai au un caracter pur descriptiv, ci își propun să transmită, odată cu cunoștințele vehiculate, o anumită concepție despre lume. În acest context de gîndire, *Enciclopedia* realizată de iluminiștii francezi reprezintă o imensă panoramă a științelor, artelor și meseriilor, a ideilor filozofice și social-politice, care exprimă modul de gîndire ce a dominat în această epocă. Realizarea unei asemenea lucrări

de mari proporţii aparţine unor oameni de ştiinţă şi cultură cu o formaţie foarte diferită. Iniţiativa publicării unei opere de acest gen vine din partea a doi editori-librari, Le Breton şi Briasson, care şi-au cîştigat celebritatea pe această cale. Ei i-au propus, într-o primă fază, lui Diderot să traducă dicţionarul lui Chambers (1728). Alegerea lui Diderot ca tălmăcitor al acestei *Enciclopedii* nu se explică numai prin faptul că la acea dată el era o personalitate foarte cunoscută, cît mai ales prin experienţa cîştigată prin traducerea unei *Istorii a Greciei* şi a unui *Dicţionar de medicină.*

Dar constatarea că în acel moment opera lui Chambers era depăşită, impune elaborarea unei lucrări originale. În 1747 este semnat contractul prin care Diderot în calitate de coordonator şi d'Alembert ca adjunct se angajează pe această cale să organizeze toate lucrările pregătitoare şi să supravegheze pînă la capăt redactarea unei imense opere. Scris de Diderot, prospectul acestei *Enciclopedii* sau *Dicţionar raţional al ştiinţelor, artelor şi al meseriilor,* a fost publicat în 1750. *Discursul preliminar* (1751) al lui D'Alembert are un firesc caracter programatic şi metodologic. *„Opera pe care o începem (şi pe care dorim s-o terminăm) are două obiective : ca Enciclopedie, ea trebuie să exprime, atît cît este posibil, ordinea şi înlănţuirea cunoştinţelor umane ; ca Dicţionar raţional al ştiinţelor, artelor şi al meseriilor, el trebuie să conţină despre fiecare ştiinţă şi despre fiecare artă, fie ea liberă sau mecanică, principiile generale care le stau la bază şi detaliile esenţiale care formează corpul şi substanţa acestora."* [1]

În acest fel, D'Alembert exprimă dorinţa unor oameni de litere şi ştiinţă de a elabora o operă de mari proporţii care să se constituie ca o panoramă istorică a cunoştinţelor umane, organizată în mod alfabetic.

Discursul preliminar, scris de D'Alembert, îşi propune să ofere o fundamentare psihologică şi epistemologică a raportului dintre conştiinţă şi realitate. Raportate la sursele lor originare, cunoştinţele pot fi astfel directe sau reflectate. Învăţatul francez face o clasificare a ştiinţelor în funcţie de comportamentele fundamentale ale vieţii psihice : a) ştiinţe ale memoriei (istoria), b) ştiinţe ale raţiunii (filozofia), c) ştiinţe ale imaginaţiei (artele frumoase).

[1] *L'Encyclopédie,* p. 35.

Scanned with CamScanner

D'Alembert concepe, cu acest prilej, şi o schiţă a progresului spiritual, încercînd să surprindă traiectul cunoaşterii care duce de la erudiţie la filozofie.

Cum era şi de aşteptat, activitatea complexă de redactare a unor articole din domenii atît de diverse s-a putut înfăptui datorită unor colaboratori specializaţi în cele mai variate domenii de cercetare. Alături de semnăturile unor învăţaţi neobosiţi ca Diderot şi D'Alembert întîlnim numele unui alt intelectual poligraf, cavalerul de Jaucourt. Cele mai multe zone abordate în *Enciclopedie* sînt explorate de autori acreditaţi în aceste specialităţi. Turgot şi Quesnay scriau articole de economie politică, Daubenton se preocupă de ştiinţele naturii, d'Holbach de chimie, Dumersais de gramatică, Marmontel de literatură, abaţii Yvon şi de Prades de teologie ; cele mai multe articole de filozofie au fost scrise de Helvétius, Condillac, abatele Morelet etc. Semnăturile lui Voltaire, Rousseau şi Montesquieu au avut şi un caracter onorific.

Publicarea tuturor volumelor din *Enciclopedie* s-a izbit de cele mai diverse obstacole. Între 1751—1757 au apărut tomurile I-VII, cîte unul pe an. Între 1758—1760, acţiunea aceasta îndrăzneaţă, dar dificilă, înregistrează o primă etapă de criză. Papa Clement o condamnă, dreptul de tipărire este anulat, iar primele volume publicate au fost interzise.[1] În această perioadă, un emisar al Ecaterinei a II-a îi scrie lui D'Alembert că dacă această operă care a stîrnit admiraţia împărătesei nu mai poate fi publicată în Franţa, tipărirea ei poate fi continuată în Rusia, *suverana luminată* fiind încîntată să-şi ofere serviciile în acest scop.[2] *Enciclopedia* şi-a avut inamicii şi prietenii săi, atît în rîndurile filozofilor, teologilor şi al scriitorilor, cît şi printre politicienii şi oamenii de la curte. Dintre personalităţile care au susţinut realizarea acestei vaste opere amintim pe M-me Geoffrin, care reprezenta punctul de vedere liberal din saloanele literare, pe Duclos şi D'Alembert de la Academie, pe M-me Pompadour de la curte (cu unele reticenţe), iar din interiorul guvernului pe Malesherbes, directorul librăriilor şi o anumită vreme, şeful cenzurii.[3]

[1] V.-L. Saulnier. *La littérature française du siècle philosophique*, Presses Universitaires, Paris, 1963, pp. 67—68.
[2] D'Alembert, *Oeuvres et correspondances*, p. 203.
[3] V.-L. Saulnier, *op. cit.*, p. 68.

Scanned with CamScanner

Împotriva *Enciclopediei* s-au manifestat de la început Fréron, Polissot şi Mareau, la care se adaugă atacurile iezuiţilor şi ale jansenişti lor.

În această perioadă au apărut disensiunile şi polemicile dintre filozofi, dintre care unii autori de articole scrise pentru *Enciclopedie*. Se ştie doar că deosebirile de puncte de vedere între Rousseau şi D'Alembert au căpătat un caracter public, după ce cunoscutul om de ştiinţă a publicat articolul său despre Geneva. Corespondenţa dintre Voltaire şi D'Alembert consemnează această stare dramatică de tensiune, creată în rîndurile gînditorilor iluminişti.

Cu toate acestea, difuzarea primelor volume din *Enciclopedie* înregistrează de la început un remarcabil succes. Programate să apară doar în 1500 de volume, primele două volume au avut un tiraj de 2050 exemplare, numărul celor înscrişi să le cumpere atingînd de la început cifra de 2000, ceea ce pentru acel timp era un act de largă adeziune a cititorilor. Menţionăm de asemenea faptul că volumul al III-lea, scos la început în 3100 de exemplare a atins prin tirajele suplimentare cifra de 4200 exemplare, care a fost păstrată şi pentru volumul al IV-lea. Simptomatic ni se pare de asemenea faptul că după tipărirea volumului al VII-lea, numărul abonaţilor s-a ridicat la 4000. Tirajele ilegale, tipărite în alte ţări, nu intră în acest calcul.

Într-un context atît de dificil, cînd această întreprindere de excepţie era ameninţată din toate părţile, cînd cei mai mulţi filozofi se repliază, Diderot rămîne aproape singur în faţa autorităţilor şi a celor doi editori care, ameninţaţi de ruină în urma unei eventuale interziceri a continuării *Enciclopediei*, amputează numeroase articole pentru a le face publicabile. Scrisoarea lui Diderot către aceştia rămîne un act de mare tristeţe. Traversînd toate aceste obstacole, opera continuă să apară. În 1765 sînt publicate volumele VIII-XVII şi între 1762—1772 cele 11 volume de planşe.

Pentru prima dată o asemenea operă dezvăluie secrete industriale, pune la dispoziţia publicului date ştiinţifice de laborator, dă informaţii privitoare la unele fenomene şi structura unor obiecte, la care pînă atunci cititorii nu reflectaseră niciodată. Butada lui Voltaire despre o conversaţie imaginară de la curte, cînd M-me de Pompadour voise să afle compoziţia rujului şi a pudrei, iar unii bărbaţi voiau să ştie mai exact ce

este praful de puşcă, ni se pare elocventă în acest sens. Ieşirea din impas se produce prin consultarea *Enciclopediei,* fapt care demonstrează utilitatea ei.

Colaboratorii *Enciclopediei* s-au dus în ateliere şi întreprinderi, au vizitat specialişti din laboratoare, au făcut desene după diferite aparate şi maşini, pentru a le putea oferi cititorilor informaţii cît mai complexe, clare şi exacte.

Importanţa *Enciclopediei* nu rezultă doar din caracterul său de popularizare. Ca şi dicţionarul lui P. Bayle şi această operă transmite informaţii dintr-o anumită perspectivă filozofică. Din paginile ei se desprinde pledoaria pentru libertate, progres, egalitate, toleranţă. O gîndire laică cu implicaţii revoluţionare pătrunde pe această cale în rîndurile cititorilor.

În articolul *Enciclopedie,* Diderot precizează pe bună dreptate că o asemenea operă nu putea fi decît emanaţia unui spirit filozofic. Potrivit principiilor *filozofiei experimentale,* totul trebuia examinat de la început, totul trebuia cercetat cu rigoarea pe care o impun exigenţele raţiunii. Cele mai diverse articole din *Enciclopedie* ilustrează o gîndire laică şi liberală, aptă să creeze un complex climat revoluţionar. Jaucourt, de pildă, precizează că *„egalitatea naturală sau morală se întemeiază deci pe alcătuirea naturii umane, comună tuturor oamenilor ce se nasc, cresc, trăiesc şi mor în acelaşi chip."* [1]

În articolul despre *Fermieri,* Quesnay scoate în relief viaţa grea a ţăranilor, abuzurile la care sînt supuşi, starea înapoiată a agriculturii, determinată de modul nedrept în care nobilii înţelegeau să fie distribuite bunurile.

În articolul despre *Libertate,* Jaucourt atrage atenţia asupra faptului că *„Libertatea politică a cetăţeanului este acea linişte sufletească izvorîtă din convingerea fiecăruia că se află în siguranţă şi pentru ca să existe această siguranţă, guvernul trebuie să fie alcătuit în aşa fel, încît nici un cetăţean să nu aibă a se teme unul de altul."* [2]

Atunci cînd se referă la *Patrie,* acelaşi Jaucourt precizează că *„Dragostea pentru ea duce la integritatea moravurilor şi integritatea moravurilor la dragostea de patrie ; această iubire*

[1] *L'Encyclopédie,* p. 74.
[2] *Op. cit.,* pp. 133—134.

Scanned with CamScanner

este iubirea pentru legile şi fericirea statului, dragostea acordată îndeosebi democraţiilor."[1]

Enciclopedia este în general un act de pledoarie pentru gîndirea lucidă, expurgată de orice prejudecăţi religioase. De aceea, în articolul despre *Fanatism,* acesta este condamnat ca *„un zeu orb şi pasionat, care generează păreri superstiţioase şi duce la comiterea unor acţiuni ridicole, nedrepte şi crude, întreprinse nu numai fără ruşine şi remuşcare, dar şi cu un fel de bucurii consolatoare.*"[2]

Impregnată de un larg spirit umanitar, propagatoare a spiritului critic scientist, ostilă oricărei forme de fideism, ataşată marilor idealuri ale epocii, la care au aderat toate spiritele luminate ale vremii, *Enciclopedia* revoluţionează modul de gîndire, impune o nouă metodologie în transmiterea informaţiilor şi creează un alt climat de dezvoltare pentru filozofia teoretică şi practică.

Ecoul ei în cultura română este destul de timpuriu. Printr-o scrisoare din 15 iunie 1778, episcopul Chesarie de Rîmnic cere *Enciclopedia* de la Sibiu sau de la Viena ; C. Ipsilante a comandat-o şi el pentru domnitorul Şuţu, iar pentru C. Ipsilante este cumpărată întreaga colecţie în 1802.

Dar de la această operă monumentală pînă la numeroasele opere minore de acest gen, distanţa este imensă. Moda dicţionarelor enciclopedice a devenit pe parcursul timpului nocivă, datorită faptului că întreţinea iluzia cunoaşterii depline, în vreme ce ea reprezintă doar o informaţie superficială. Abatele Prévost mărturiseşte la un moment dat că trebuie binecuvîntat acest secol al dicţionarelor, dar trebuie avut în vedere şi faptul că excesele produse pe acest plan nu fac decît să întreţină ignoranţa. *Secolul dicţionarelor* risca printr-un asemenea exces să devină un *secol al compilaţiilor.*

Reproşurile lui Brissot au un alt punct de plecare. După părerea sa, nu ne rămîne decît să privim modul de dezvoltare a ştiinţelor şi, totodată, limitele spiritului uman pentru a înţelege că un bun dicţionar enciclopedic nu poate fi realizat. De aceea, el consideră asemenea opere un fel de *drog literar,* care produce un rău incurabil. Exigent pînă la limitele absurdului, Brissot consideră că orice om care iubeşte

[1] *Op. cit.,* p. 151.
[2] *Op. cit.,* p. 83.

Scanned with CamScanner

adevărul nu poate decît să dorească incendierea sau uitarea acestor dicţionare, care reprezintă, după părerea sa, *monumente ale cupidităţii* şi ale *ignoranţei orgolioase.*[1]

Cînd Paul Hazard apreciază după o îndelungată trecere a timpului această modă a *compendiilor*, a *dicţionarelor*, a *bibliotecilor*, a *breviarelor*, el vine cu un punct de vedere asemănător cu cel rostit de abatele Prévost şi Brissot. Referindu-se la *Enciclopedie*, Paul Hazard o apreciază dintr-o perspectivă contemporană. *„Ştiinţă şi popularizare, iată ceea ce ea voia să fie în acelaşi timp, lucru pe care noi nu-l mai acceptăm astăzi. Ea reprezintă deci în primul rînd mişcarea de difuzare, care este conformă cu voinţa din epoca luminilor... Opera enciclopedică este luarea în posesiune de către filozofia secolului al XVIII-lea a unei lumi care în sinea sa va rămîne necunoscută şi pe care ei o acceptă aşa cum este, renunţînd să o sesizeze în realitatea sa cea mai profundă.“*[2]

Cu *Enciclopedia* începe astfel o nouă eră în maniera de gîndire şi transmitere a informaţiilor. Ea deschide în acelaşi timp calea unei mode care, prin proliferare excesivă, duce la un alt scop decît cel urmărit de marii gînditori din epoca luminilor.

[1] Vezi întreaga discuţie în W. Krauss, *Aufsätze zur Literaturgeschichte*, pp. 236—237.

[2] P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII-e siècle*, p. 200.

Scanned with CamScanner

ALTE DERIVAȚII ALE FILOZOFIEI PRACTICE : MORALA

Preocupați de emanciparea oamenilor prin reforme politice și culturale, gînditorii iluminiști nu au neglijat niciodată formarea lor intelectuală și morală. De aceea ni se pare firesc ca odată cu efloreșcența filozofiei teoretice, preocupările pentru morală și educație să sporească aproape în aceeași măsură. Simptomatic ni se pare însuși faptul că cei mai mulți filozofi din epoca luminilor sînt în același timp preocupați de concluziile de ordin moral care se pot desprinde din sistemele lor de gîndire. Gînditorii iluminiști se consideră ei înșiși niște pedagogi ai popoarelor, de aceea lecțiile despre educație pot fi întîlnite în cele mai multe scrieri ale lor.

Evident că și în aceste domenii existau direcții foarte variate de gîndire. Morala și pedagogia reprezintă zone ale culturii umaniste în care se interferează ingerințele teologilor, reflecțiile deiștilor și opiniile nonconformiste ale gînditorilor laici și atei care fac eforturi notabile pentru a le scoate de sub tutela teologiei.

Distanțarea de morala teologală și afirmarea moralei laice. În veacul al XVII-lea o asemenea tendință părea greu de conceput, deși unele excepții, cum este aceea reprezentată de Gassendi, nu au lipsit. La Bruyère, de pildă, nu-și putea imagina un om moral care să nu creadă în Dumnezeu, dar chiar la sfîrșitul secolului Pierre Bayle socotea acest lucru cu putință.

Morala rigoristă, de proveniență creștină, care a domnit în secolul al XVII-lea concepe întregul comportament uman sub egida rațiunii. Supraevaluarea rațiunii și a voinței face, în cele mai multe cazuri, ca pasiunile și sentimentele omenești să fie considerate ca niște impulsuri elementare ce pot împinge ființa umană pe o cale eronată. În sfera moralei laice, cristalizată pe parcursul epocii luminilor, se înscrie astfel și obligația de a proiecta o altă viziune asupra raportului dintre sentiment și rațiune, bine-rău, viciu-virtute, ca și asupra pasiunilor în general, a căror reabilitare se produce lent, dar în mod evident.

Scanned with CamScanner

Asemenea încercări de valorizare a comportamentului uman dintr-o nouă perspectivă vin îndeobște din partea oamenilor de cultură cu o formație intelectuală laică. Și pe parcursul secolului al XVII-lea ele pot fi detectate în operele gînditorilor care despart morala de teologie, așa cum au făcut filozofii libertini în Franța și Hobbes în Anglia. Hobbes, bunăoară, consideră virtuțile recomandate de biserică drept o aberație, morala pe care încearcă el să o fundamenteze bazîndu-se pe legile naturii, iar filozofia morală al cărei partizan este, facilita aprecierea binelui și a răului în contextul social de existență a ființei umane. Gînditorul care pledează în mod direct pentru o etică eliberată de orice dogme teologice este Pierre Bayle. În *Scrisoare despre cometă* (1682), el demonstrează că o societate de atei poate să fie tot atît de morală și sensibilă la unele virtuți ca onoarea, gloria, ca și aceea care crede într-un creator al lumii. Morala laică începe astfel să capete o audiență din ce în ce mai largă, deși asaltul teologilor și al deiștilor împotriva ateilor este foarte puternic. În Anglia, o serie de teologi ca Gastrel, Mathew Tindal, Clarke etc. se străduiesc să demonstreze că morala nu este posibilă decît în spiritul evangheliei și al religiei revelate. Pe această cale evoluează și principiile etice ale unor filozofi și esteticieni ai sentimentului ca Hutcheson, Shaftesbury și Rousseau, în vreme ce Toland, Diderot, Helvétius, d'Holbach se distanțează de teologia naturală optînd pentru o morală eliberată de orice criterii teologice. Astfel, în vreme ce deiștii pun un accent deosebit pe forul interior al ființei umane, care poate decreta anumite acțiuni bune sau rele, ateii evaluează comportamentul uman prin funcționalitatea sa practică și socială.

Spre deosebire de teologii preocupați de teoria etică, fundamentată pe religia creștină, atît deiștii, cît și ateii pun accentul pe personalitatea umană, pe inițiativa individului și responsabilitatea sa personală. Omul începe să fie astfel eliberat de teroarea păcatului originar, de comportamentul dictat de frica unei sancțiuni divine și îndrumat spre o morală liber consimțită, rezultată din însăși legea naturii. Un deist de talia lui J.-J. Rousseau scrie : *„Conștiință ! Conduită ! Instinct divin, nemuritoarea călăuză și cerească voie ; călăuză*

Scanned with CamScanner

sigură a unei ființe ignorante și mărginite, dar inteligente și libere ; judecător infailibil al binelui și răului, care faci pe om asemeni lui Dumnezeu, tu faci perfecțiunea naturii sale și moralitatea faptelor sale..." [1]

Pasajul acesta este desprins din *Profesiunea de credință a preotului din Savoia.* Adept al unei morale libere, acceptată prin sentiment și rațiune, dar nedictată de nici o revelație sau teamă de sancțiunea divină, Rousseau concepe un om bun de la natură pe care însă societatea îl poate corupe, de unde necesitatea unei educații izolate, departe de mulțime, în mijlocul naturii.

Gînditorii materialiști și atei accentuează însă într-o măsură mult mai mare criteriile sociale în aprecierea comportamentului uman, ca și rolul educației și al culturii în formarea unor spirite care se conduc după etica dictată de legile naturii și ale societății.

„*Teologia* — scrie d'Holbach — *a pus deci stăpînire pe morală, sau a încercat să o lege de sistemul religios ; s-a crezut că o atare împreunare va face ca virtutea să fie mai sfîntă, că teama de puterile nevăzute ce stăpînesc natura va da mai multă greutate și mai multă efervescență legilor morale, în sfîrșit, că oamenii convinși de necesitatea moralei, dacă o vor vedea unită cu religia, vor privi și religia ca necesară fericirii lor*". [2]

Gînditorul francez demonstrează că un asemenea mod de gîndire este aberant, deoarece etica teologală este confuză, plină de contradicții și speculații abstracte.

În schimb, „*morala naturii,* adaugă el, ... *este evidentă chiar și pentru cei care o iau în derîdere*". [3] Excluzînd divinitatea, misterul, frica de supranatural, teama de păcatul originar, d'Holbach pledează astfel pentru o morală bazată pe legea naturii, care dă și rațiunii și sentimentelor umane o altă direcție și o altă eficiență, legată de însuși contextul cotidian în care îi este dat omului să trăiască.

[1] J.-J. Rousseau, *Texte pedagogice alese,* E.S.D.P., 1960, p. 199.
[2] D'Holbach, *Sistemul naturii,* Editura Științifică, 1957, p. 508.
[3] *Op. cit.,* p. 511.

Scanned with CamScanner

Comportamentul uman și idealul fericirii. Cine urmărește frecvența eseurilor despre fericire, publicate în secolul al XVIII-lea, poate constata cu ușurință că niciodată nu s-a scris așa de mult pe această temă ca în *epoca luminilor*. Dezideratul realizării fericirii reprezintă o preocupare atît de stăruitoare, încît unii gînditori din această perioadă ca Wolff și Baumeister, au considerat că scopul filozofiei practice nu poate fi decît realizarea acestui ideal. Robert Mauzi remarca, pe bună dreptate, faptul că fericirea *„constituie una din ideile forță care animă toată epoca și se răspîndesc în toate direcțiile"*.[1]

Dată fiind prezența obsedantă a acestei teme în filozofia și literatura vremii, era firesc ca ea să fie asociată cu cele mai diverse mecanisme ale psihicului uman sau să fie raportată la unii factori care pot să o genereze sau să o întrețină, cum sînt natura și societatea. Ființa umană este privită ca o făptură de mare complexitate, menită să intre în cele mai diverse raporturi cu mediul ambiant, reprezentat de ordinea de stat, condiția socială de existență, încărcătura pasională a fiecărui individ, funcția pe care o deține *rațiunea normativă* sau ponderea reacțiilor humorale.

Situat între solitudine și angajare în viața socială, traumatizat de superstițiile ignoranței, solicitat de evenimente sau cuprins de plictiseală, incitat de reacțiile instinctuale și cenzurat de rațiune, omul din epoca luminilor trece printr-un lung coridor de ispite pînă să ajungă să atingă idealul unei existențe fericite.

Robert Mauzi atrage atenția asupra faptului că această mare idee ce călăuzește epoca luminilor, potrivit căreia problema moralei nu poate fi despărțită de aceea a fericirii nu este un produs al acestui timp. Originea sa trebuie căutată în antichitate. Într-adevăr, cele două poziții fundamentale manifestate în antichitate în legătură cu raportul dintre om și lume și modul de realizare a fericirii, dintre care una reprezentată de morala epicureană și cealaltă de cea stoică, constituie punctele de reper în funcție de care se definesc și pozițiile gînditorilor din epoca luminilor. Dacă epicureismul pune un notabil accent pe relația dintre *morală* și *plăcere*, fără să

[1] R. Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIII-e siècle*, Armand Colin, Paris, 1969, p. 13.

neglijeze starea de *odihnă*, de *liniște* a conștiinței, stoicii scot în relief capacitatea de abordare a naturii prin intelect și voință. De fapt, totul este o chestiune de distanță. Epicureenii se integrează în lume, o trăiesc la modul palpabil, stoicii o cercetează de departe sau se lasă invadați de ea, păstrîndu-și însă starea de distanțare intelectuală.

În epoca luminilor și chiar la anticipatorii ei, cele două tendințe originare nu mai rămîn într-o stare pură, dimpotrivă, se amestecă din ce în ce mai mult. În acest context, Fontenelle, de pildă, se definește ca un adevărat tehnician al fericirii normative, raportată în permanență la plăcere.

Pornind de la definirea unui concept, scriitorul francez caută și căile de realizare practică a fericirii. În eseul său *Despre fericire*, el definește această stare în următorii termeni : *„Înțelegem aici prin cuvîntul fericire o stare, o situație a cărei durată am dori să fie fără schimbare ; dar prin aceasta fericirea este diferită de plăcere, care nu este decît un sentiment agreabil, scurt și trecător și care nu poate niciodată să fie o stare."*[1]

Despărțind starea de fericire de aceea de plăcere, Fontenelle demonstrează că între acestea nu există un raport de echivalență, deoarece numărul mare al plăcerilor nu poate produce o fericire mai mare decît plăcerile mult mai rare. Fontenelle pleacă de la premisa că starea de fericire depinde în mare măsură de ființa umană. Ea nu rezultă dintr-o cursă amețitoare după plăcere, nici din inventarea unui *rău*, sau a unui *bine* imaginar. Mai mult, autorul adaugă că omul este adeseori tentat să disprețuiască binele cotidian și mărunt, dar să dea o mare importanță răului de aceeași speță. Un alt obstacol în fața fericirii este însăși dorința unei fericiri prea mari. De aceea, replierea în fața exceselor imaginației se impune pe acest plan ca o necesitate absolută. Fontenelle este un partizan al trăirii moderate și al fericirii bazate pe dorințe obișnuite, capabile să creeze un climat prin care omul să se simtă cît mai bine cu el însuși. *„Cel mai mare secret al fericirii este de a fi bine cu sine."* [2]

Dacă Fontenelle este un tehnician al fericirii pe care o crede posibilă, Voltaire este un sceptic. Omul voltairian tră-

[1] Fontenelle, *Pages choisis* (Du bonheur), p. 89.
[2] *Op. cit.*, p. 102.

Scanned with CamScanner

ieşte între anumiţi poli extremi, reprezentaţi de plictiseala caracteristică stării de *imobilism* şi riscurile faptei situate sub zodia *hazardului*. Din această cauză, fericirea nu depinde nici de *individ*, dar nici de contextul său firesc de existenţă, deoarece întîmplarea anulează orice cale raţională de împlinire a unei asemenea stări durabile. Într-o scrisoare din 1766, trimisă doamnei de Saint-Julien, Voltaire preciza că pe lume se întîmplă atîtea rele, încît acei oameni pe care îi numim fericiţi sînt devoraţi de diverse *pasiuni* şi *plictiseală*.

Un punct de vedere absolut opus moderaţiei pentru care a pledat Fontenelle, dar diferit şi de scepticismul voltairian, este exprimat de La Mettrie. Robert Mauzi remarca faptul că *„După La Mettrie senzaţia constituie esenţialul vieţii fizice şi morale. De ea depinde întreaga noastră fericire, în faţa ei libertatea devine inutilă şi dispare. Plăcerea şi fericirea, care au aceeaşi natură, sînt o problemă a «organelor», unde spiritul nu poate să intervină.“*[1]

Acceptarea acestui punct de vedere l-a determinat pe La Mettrie să despartă filozofia de morală şi etica de religie. Există astfel o trăire conformă legilor naturii, aptă să ducă la împlinirea unor dorinţe elementare. Această trăire care poate crea un climat de fericire, potrivit cu *morala naturii*, diferă de normele raţionale ale filozofiei care urmăresc stabilirea adevărului, dar şi de cele ale religiei şi ale eticii superioare, bazate pe alte criterii de evaluare a comportamentului uman.

Referindu-se la această *manieră scandaloasă* în care La Mettrie abordează raportul dintre fericire, morală şi filozofie, Robert Mauzi afirmă că lecţia de comportament promulgată de filozoful francez duce la naufragiul raţiunii. Consecinţele pe care le urmăreşte La Mettrie sînt însă de altă natură. După părerea sa, un *bun cetăţean* poate fi un *ateu* al cărui comportament nu se bazează pe criterii religioase. El poate reuni toate calităţile unui spirit tandru, ale unui om sensibil, ale unui ins virtuos, fără să fie un credincios. De aceea concluzia sa ni se pare demnă de luat în consideraţie. *„Să lăsăm poporul să spună şi să creadă, să abuzeze de spiritul şi talentele sale decît să-l facem să slujească triumfului unei doctrine*

[1] R. Mauzi, *op. cit.*, pp. 249—250.

Scanned with CamScanner

opuse acestor principii sau mai degrabă unor prejudecăți în general acceptate."[1]

Transpusă pe un plan social și creator mai larg, ideea de fericire este asociată de La Mettrie cu aceea de libertate, de trăire într-o stare de independență politică. „*Să fim deci liberi în scrierile noastre, ca și în acțiunile noastre, să fim mîndri de independența unui spirit republican. Un scriitor timid și circumspect nu servește nici științele, nici spiritul uman, nici patria și își creează el însuși piedici pentru a se ridica.*" [2]

Posibilitatea unei trăiri morale este din ce în ce mai frecvent asociată cu aceea a unei trăiri libere, neoprimate de nici o forță tiranică. D'Holbach atrage atenția că *libertatea a fost proscrisă* din cauza regilor care-și permit cele mai diferite *licențe*. Tirania are însă urmări dezastruoase asupra stării morale a popoarelor. „*În felul acesta, suveranii divinizați prin religie și corupți prin preoții lor, îi vor corupe la rîndul lor pe supuși, le vor diviza interesele și nimici raporturile care existau între ei, făcîndu-i pe unii inamicii altora și distrugîndu-le morala.*"[3]

Morala propagată de cei mai mulți iluminiști francezi are un pronunțat caracter civic. Fie că presupune o evidentă aderiune *intelectuală* la un anumit mod de comportament, fie că se bazează pe morala naturii, dictată de *plăcere* sau *neplăcere* pentru a se ajunge la superlativul existenței, care este *fericirea*, această concepție cu nuanțe atît de diferite are un puternic caracter antiteologal.

Dar nu se poate trece cu vederea faptul că pe parcursul epocii luminilor, rigorismul moral se opunea tentativei unor filozofi de a căuta starea de fericire într-o trăire libertină. În ansamblul acestor discuții, Baumeister pune în circulație ideea de *obligație morală*. Față de trăirea conformă cu instinctele, filozoful vienez aduce pe prim plan comportamentul supus rațiunii normative, bazat pe cunoașterea binelui și a răului. „*În fiecare om există posibilitatea de a trăi astfel, ca să-și urmărească propriul instinct, propria lui experiență. Așadar, pentru ca mintea să fie împiedicată să rătăcească în voie, agitată de gînduri deșarte și să nu-și închipuie că-i este permis*

[1] La Mettrie, *Textes choisis*, Editions sociales, Paris, 1954, p. 62.
[2] *Op. cit.*, p. 63.
[3] D'Holbach, *Textes choisis*, Editions sociales, Paris, 1957, p. 162.

Scanned with CamScanner

tot ceea ce îi este pe plac, este necesară o asemenea obligație care să-i convină minții umane ca spirit."[1]

Partizan al fericirii, Baumeister este în același timp un apărător al echilibrului moral, al deciziei intelectuale pentru binele care poate să ducă la fericirea tuturor. Acest deziderat nu se poate realiza decît prin *obligația morală,* concepută într-un climat de libertate. De aici pînă la *imperativul moral* kantian nu mai este decît un pas. Detașarea de hedonismul moral cu accente vulgarizatoare se produce pe această cale. De la mila morală, descoperită de Rousseau în societățile primitive se ajunge astfel la o *compasiune intelectuală,* la un act rațional de decizie, favorabil *fericirii de obște.* Ideea aceasta reprezintă un leitmotiv care traversează scrierile celor mai mulți iluminiști români ca S. Micu, G. Șincai și D. Golescu.

Promovînd spiritul de umanitate autentică, de perfectibilitate morală a ființei umane, Herder pleacă de la premisa că știința fericirii și a binelui individual trebuie să concorde întotdeauna cu aceea a binelui de obște. *„Cine nu e capabil să facă din el însuși ceea ce poate și trebuie să devină nu poate contribui la binele întregii omeniri. Fiecare trebuie să îngrijească și să cultive grădina umanității mai întîi pe răzorul unde înverzește el însuși ca un arbore, sau se deschide ca o floare."* [2]

Ideea de fericire nu mai poate fi despărțită de aceea de bine și de rău, iar aceea de bine individual nu mai poate fi separată de binele de obște.

Criteriile binelui și ale răului, sensurile virtuții și ale viciului. Morala din epoca luminilor devine din ce în ce mai mult o știință umanistă care își caută propriile criterii. Ea pleacă în cele mai multe cazuri de la premisa că omul este ameliorabil, că el poate deveni mai bun prin lumina cărții, ignoranța fiind socotită o stare generatoare de rău.

Elementele moralei epicureene se prelungesc și pe acest plan. În numeroase cazuri, binele și răul reprezintă concepte definite în funcție de starea de plăcere sau de neplăcere pe care ne-o întreține mediul ambiant. Ideea aceasta traversează

[1] *Iluminismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu, pp. 95—96.
[2] Herder, *Scrieri,* p. 192.

Scanned with CamScanner

Eseul asupra intelectului omenesc, scris de J. Locke. Filozoful englez numeşte *relaţie morală* toate tipurile de raporturi voluntare dintre oameni şi anumite reguli. Evident că pe acest plan atît *binele,* cît şi *răul* devin o relaţie. La modul general, gînditorul empirist care pleacă de la teoria senzaţiei mediatoare a actului de cunoaştere consideră că *binele* corespunde cu ceea ce *ne place,* iar *răul* cu ceea ce *nu ne place.* Dar transferată pe plan moral, acţiunea voluntară de a comite *binele* sau *răul* este evaluată în funcţie de legile ce sancţionează asemenea acte de comportament. Dar cum şi legile sînt de natură diferită, J. Locke precizează că asemenea acţiuni voluntare pot fi judecate prin 1) *legea divină,* 2) *legea civilă* şi 3) *legea opiniei publice.* Prima demonstrează dacă aceste acte sînt păcate sau moduri de împlinire a datoriei, a doua lege demonstrează dacă sînt sau nu condamnabile, iar a treia dacă sînt virtuţi sau vicii.

Filtrat în formele sale prin senzaţia de plăcere şi neplăcere, binele şi răul reprezintă astfel acte umane valorizate în funcţie de anumite convenţii sociale, civice sau morale. Criteriile de acest gen fac ca binele şi răul în exercitarea lor continuă să devină manifestări ale virtuţii sau ale viciului.

Pentru Baumeister, binele şi răul constituie manifestarea practică a comportamentului uman şi, totodată, criteriile în funcţie de care poate fi formată personalitatea omului, potrivit unor reprezentări despre legile morale. Dar împlinirea obligaţiei morale nu poate rezulta decît dintr-o profundă cunoaştere a realităţii, menită să ducă la distincţia între virtuţi şi vicii. Lecţia adresată de profesorul vienez cititorilor este elocventă. *„Mai întîi, străduieşte-te ca sufletul să-ţi fie plin de cunoaşterea distinctă a binelui şi a răului. Dacă mintea omenească ar fi părăsită de aceasta, n-ar fi în stare să nu greşească şi să nu se înşele în alegerea binelui şi în evitarea răului. După o asemenea confuzie şi amestec al noţiunilor de cuviinţă şi turpitudine nu se poate evita o întoarcere de la drumul regal al adevăratei fericiri astfel că, aşa cum se spune, se va găsi cărbune în loc de comori şi se va îmbrăţişa norul în locul Junonei."*[1]

[1] *Iluminismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 105.

Scanned with CamScanner

Filozofia moralizatoare, propagată de Baumeister face ca ideile sale să găsească un puternic ecou și în rîndurile cărturarilor *Școlii ardelene* ale căror preocupări pentru probleme de morală erau cunoscute. Interesat de procesul de educare a tineretului, S. Micu traduce *Legile firii, Ithica și Politica sau filozofia cea lucrătoare*. Din această operă a apărut în 1800 *Filozofia practică generală*. Textul publicat de S. Micu nu face decît să vehiculeze ideile lui Wolff și Baumeister. Potrivit acestei concepții, rolul eticii este de a duce la deprinderea faptelor bune și la evitarea celor rele. Prelucrarea textului lui Baumeister de către S. Micu relevă o distincție practică între bine și rău. *„Bun zicem că este tot ce pre noi și statul nostru face mai desăvîrșit, adecă tot : tot ce să cuvine sfîrșitului nostru. Rău este tot ce pre noi statul nostru face mai nesăvîrșit, adecă tot ce nu să cuvine, nici să unește cu sfîrșitul nostru.“*[1]

Binele și răul sînt în acest caz definite în funcție de un anumit ideal de perfecțiune umană. Dar realizarea acestui deziderat nu depinde numai de voință, ci și de gradul de luminare a ființei umane prin educație și cultură ; ignoranța fiind considerată incompatibilă cu posibilitățile de ameliorare a omului. *„Drept aceia nevoiește-te, ca să dobîndești cunoștință aleasă și adevărată de lucruri și de adevăruri, lapădă din suflet toată neștiința și cu toată nevoința fugi de ea.“*[2]

Binele și răul ajung să reprezinte în felul acesta echivalențe ale virtuții și viciului. În cartea sa *Despre spirit*, Helvétius nu mai concepe virtutea ca un derivat al moralei teologale sau al credinței în Dumnezeu, ci ca un fenomen dependent de mediul ambiant al omului. Filozoful francez nu mai pleacă de la premisa că oamenii sînt buni sau răi de la natură, ci de la rolul pe care îl au în modelarea caracterului atît educația cît și contextul lor de existență. În spiritul laic al moralei din această epocă, Helvétius nu mai consideră răul ca pe o consecință a unei căderi, ci ca pe o urmare a ignoranței în care sînt ținuți oamenii.

Binele și răul, virtutea și viciul, plăcerea și neplăcerea etc. sînt valori morale raportate din ce în ce mai frecvent la le-

[1] S. Micu, *Legile firii, Ithica și Politica sau Filozofia cea lucrătoare*, partea I, Sibii, 1800, p. 22.
[2] *Op. cit.*, partea a II-a, p. 233.

Scanned with CamScanner

gile naturii. Diderot consideră că născuind spre fericire printr-un anumit echilibru dictat de natură sau printr-un pact social tacit, ființa umană acționează în așa fel, încît să nu producă dezagremente pentru semenii săi.

Este evident că morala propagată de Diderot are un caracter utilitar. Ea este caracteristică multora dintre gînditorii iluminiști. Unele ecouri sînt ușor de detectat și în opera lui Voltaire, chiar și atunci cînd pledează pentru o morală teologală destinată oamenilor de rînd și alta cu caracter natural, rezervată pentru spiritele cultivate.

Pasiune, rațiune, sentiment. Ființa umană este concepută de enciclopediști ca o făptură înzestrată cu însușiri foarte multiple. Capabil să gîndească, dăruit cu o bogată sensibilitate, impulsionat de dorințe și pasiuni puternice, controlat de rațiune, omul reprezintă în accepțiunea enciclopediștilor o ființă superioară, aptă să-și regleze în cele mai multe cazuri propriul comportament prin legi restrictive pe care el însuși le-a creat pentru a putea conviețui cu semenii săi într-un anumit grup social mai mare sau mai mic.

Modelul uman construit de gînditorii iluminiști se bazează pe idealul de echilibru al tuturor forțelor psihice și fizice. Dar acest echilibru poate fi deteriorat fie prin dilatarea excesivă a unor dorințe și pasiuni, fie prin apariția unor stări de anxietate, spleen și melancolie, generate de unele deziderate neîmplinite sau de marile acte de ruptură cu contextul de existență, care provoacă o anumită repliere în imobilism sau ataraxie. Încrezători în forța rațiunii de a canaliza ființa umană pe o cale dreaptă, gînditorii iluminiști sînt adeseori tentați să considere trăirea sub imperiul dorințelor și al pasiunii ca un atribut al insului primitiv, în vreme ce individul civilizat devine partizanul unei vieți moderate, reglată de *rațiunea normativă*. Tentat de idealul fericirii, omul din epoca luminilor caută să stabilească un echilibru statornic între exigențele pasiunii și ale instinctelor și interdicțiile impuse de controlul rațiunii. Căutînd să sintetizeze preceptele generale formulate de filozofii iluminiști pe acest plan, Nedd Willard scrie următoarele : *„omul este la început o ființă sensibilă și devine o ființă gînditoare. Omul puțin evoluat sau copilul, sînt guvernați în întregime de sentimentele lor. Toți oamenii își încep viața și sînt împinși să facă primii pași, impulsionați de sensibilitatea lor. Copilul și sălbatecul nu cunosc decît propriile*

dorințe. Omul care trăiește într-o societate civilizată este mai puțin egoist și supus într-o măsură mai mică jocului emoțiilor."[1]

Tentat de realizarea cantitativă a fericirii prin împlinirea unor dorințe cît mai multe, menținut în starea de veghe de disciplina socială pe care el însuși a creat-o pentru a putea exista, omul conceput de iluminiști pendulează între beția simțurilor generatoare de scurte secvențe de beatitudine, starea de entuziasm și melancolie și trăirea neurastenică generată de ideea de frustrare.

Privit ca o făptură care percepe viața prin senzații, care fac viața agreabilă sau dezagreabilă, situat sub zodia ideală a trăirii sub imperiul rațiunii ce dictează moderația, omul din epoca luminilor își caută, de fapt, resursele cele mai viabile de existență sub semnul *fericirii,* ideal care la rîndul său nu este lipsit nici el de o anumită neclaritate. Se știe doar că în articolul despre *Fericire,* Diderot considera căutarea acesteia ca pe un fenomen normal, dar limitarea la acest deziderat i se părea abrutizantă. Starea de higienă a corpului și a spiritului este căutată de iluminiști în modul de trăire capabil să întrețină echilibrul între *spirit* și *corp.* Dar cum omul este în primul rînd o ființă sensibilă, el nu se poate sustrage întotdeauna dictatului unor dorințe. Cavalerul de Jaucourt definea *dorința* ca un fel de neliniște a sufletului, provocată de lipsa unor obiecte ce ar putea produce plăcerea. Iluminiștii nu sînt însă partizanii nici unui fel de exces. De aceea dorințele au o funcție pozitivă numai atîta vreme cît sînt moderate. Atunci cînd capătă o expresie violentă, obsedantă, ele se transformă în pasiuni. Excedat de acestea, omul poate să ajungă în starea de nebunie, a cărei formă frecventă este socotită de spiritele raționaliste ale epocii însuși excesul de entuziasm.

Robert Mauzi atrage atenția asupra faptului că „*însuși cuvîntul pasiune își schimbă semnificația pe parcursul secolului, trecînd de la sensul clasic la cel modern.*"[2] El constată că atît morala din antichitate cît și cea creștină fac pasiunile responsabile de toate durerile omenești. Dar în acest

[1] N. Willard, *Le génie et la folie au dix-huitième siècle,* Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 41.
[2] R. Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIII-e siècle,* p. 437.

Scanned with CamScanner

caz pasiunile sînt în cele mai multe cazuri identificate cu stările afective în general, punct de vedere care este întîlnit nu numai la Descartes, ci şi la Diderot. În acelaşi timp pasiunile încep să fie identificate cu sentimentele foarte puternice. Ele sînt apreciate în această epocă numai în măsura în care contribuie la fericirea fiinţei umane, idee relevată de Rémond de Saint-Mard. Gînditorii epocii fac în acelaşi timp distincţia între *pasiunile spiritului* şi cele ale *inimii*, al căror punct de convergenţă nu este întotdeauna acelaşi. Atenţia lui Diderot se îndreaptă, la un moment dat, spre pasiunile forte, apte să înalţe sufletul spre acele lucruri care ating *sublimul*. În acest caz tendinţa de reabilitare a pasiunilor este evidentă. Ea duce spre concluzia că absenţa lor nu face decît să întreţină modul de viaţă sub semnul existenţei mediocre. Ca şi Diderot, Voltaire, d'Holbach şi Helvétius aduc de asemenea o viziune laică, modernă asupra funcţionalităţii pasiunilor, capabile să impulsioneze omul spre fapte generoase.

Ideea că pasiunile pot fi bune sau rele reprezintă, de fapt, o moştenire a veacurilor trecute. În *Leviathan*, Hobbes consideră că fiinţa umană este mai cu seamă animată de pasiuni distructive, a căror forţă trebuie temperată prin ordinea socială coercitivă. *„Căci legile naturii (ca justiţie, echitate, modestie, îndurare) şi pe scurt : să facem altora ceea ce ne-ar place să ni se facă nouă, legi care trebuie observate fără teroarea exercitată de o putere — sînt contrare pasiunilor noastre naturale, care ne duc la parţialitate, mîndrie, răzbunare şi altele.“*[1]

Ideea aceasta apare sub o formă mult mai moderată şi la Helvétius care nu mai respinge însă pasiunile în bloc. Fără să nege existenţa unor stări afective obsesionale, nocive care împing fiinţa umană spre rău, filozoful francez demonstrează că pasiunile mari orientează individul spre o viaţă activă, capabilă de acte generoase.[2] Un asemenea punct de vedere triumfă şi în unele scrieri ale lui Diderot şi mai ales în *Enciclopedie*, unde viziunea sa asupra dinamicii vieţii psihice nu mai are tenta romantică din *Cugetările filozofice*. Dacă pasiunile scot omul din starea de inerţie, ele pot, în acelaşi timp,

[1] *Iluminismul*, II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 9.
[2] Helvétius, *Despre spirit*, Editura Ştiinţifică, 1959, p. 276.

Scanned with CamScanner

să-l împingă spre aceea de anarhie, ducînd astfel la ruperea unui anumit echilibru universal. De aceea, atunci cînd Diderot apreciază comportamentul uman în raport cu societatea și natura, el scoate în relief în articolul *Insensibilitate* un nou mod de abordare a existenței, care lasă un spațiu liber individului ce dorește să se concilieze cu grupul social în care trăiește. Ființei umane îi rămîne astfel deschisă opțiunea între *indiferență* și *insensibilitate.* Dacă prima stare îl conservă pe omul impulsionat de pasiuni debordante, cea de-a doua îl smulge din însăși dinamismul ontologic în care acesta este angajat. Diderot rămîne în cele din urmă un moralist care încearcă să concilieze pe plan etic individul cu rațiunea normativă ce trebuie să guverneze în societate. Integrarea omului lui Diderot între lucruri și oameni este, de fapt, o acomodare cu mediul ambiant. Spiritul său de echilibru îl determină să nu accepte decît în cazuri rare, de excepție, atitudinea de *autsider.*

Raportul dintre pasiuni, sentimente și rațiune pune în lumină unele implicații ale eticii din epoca luminilor care anunță romantismul. În *Discursul preliminar* la *Anotimpuri,* Saint-Lambert constată că între stările sufletești și fenomenele naturii există o foarte strînsă corelație. Dacă întinderea suscită sentimentul de solitudine, teama de pericol, spațiul diversificat, ocupat de obiecte variate, trezește alte stări afective ca speranța sau plăcerea. Infiltrată în gîndirea literară, filozofia senzualistă a epocii duce în cele din urmă la concluzia că varietatea actelor de percepție a realității determină o anumită tonalitate specifică a stărilor afective. De aici pînă la conexiunea între un peisaj și sentimentele pe care le generează, poeții ajung la realitatea concepută ca o funcție a imaginarului, suscitată de starea sufletească.

Etica, psihologia, antropologia și filozofia se conjugă astfel adeseori în mod involuntar pentru a crea premisele unui gen nou de sensibilitate ce anunță o altă viziune asupra relației dintre scriitor și realitate. În mod neașteptat esteticii i se deschid noi căi de justificare a unui nou tip de sensibilitate literară.

Scanned with CamScanner

PEDAGOGIA ŞI EMANCIPAREA FIINŢEI UMANE PRIN EDUCAŢIE ŞI CULTURĂ

Finalitatea educaţiei. Libertăţile pe care le revendica burghezia în ascensiune pe cele mai variate planuri ale vieţii nu căpătau o eficacitate maximă decît prin crearea unor premise complexe de transpunere în viaţa practică. Modul general de gîndire din epoca luminilor impunea formarea unor generaţii în spiritul noilor idealuri. Educarea tinerilor cetăţeni trebuia să se producă în aşa fel încît fiecare om să poată deveni cît mai util pentru noua societate, iar munca sa să poată contribui la progresul general şi prosperitatea societăţii pentru ale cărei idealuri pledau gînditorii iluminişti.

Din această cauză atît învăţămîntul în sine, cît şi metodele de predare erau supuse unei analize foarte profunde, menită să ducă la realizarea unor reforme fundamentale. Faptul acesta a făcut ca vechea şcoală şi programele de studiu să fie criticate foarte virulent. Căpătînd o altă finalitate, învăţămîntul general nu se mai putea rezuma la lecţii de religie, latină, scrimă, dans şi desen. Referindu-se la această stare de lucruri, Voltaire sublinia în articolul său despre *Educaţie* din *Dicţionarul filozofic* faptul că vechile metode de instruire a tineretului nu făceau decît să întreţină ignoranţa, apatia şi înstrăinarea faţă de problemele majore ale timpului. În acest context, educaţia nu mai putea avea drept unic ţel formarea acelor „honnets gens" care reprezentau doar un produs de lux al societăţii. Ca şi în alte domenii ale vieţii culturale, şi pe acest plan avea loc un proces complex de pozitivare şi laicizare a învăţămîntului. Noile curente pedagogice au impus astfel studiul fizicii, al geografiei, al matematicii şi al ştiinţelor naturii, discipline şcolare solicitate de înseşi nevoile epocii. Este foarte elocvent faptul că unii scriitori şi pedagogi ca Voltaire, Rousseau, Diderot, Herder etc. subliniau necesitatea unui învăţămînt cu un caracter mai practic, capabil să răspundă exigenţelor societăţii moderne.

Laicizarea gîndirii pedagogice înregistrează de asemenea unele accente tot mai puternice. Fenomenul acesta se reflecta şi în tipul de cărţi recomandat tineretului pentru lectură.

Scanned with CamScanner

Este simptomatic pe acest plan faptul că Charles Rollin, profesor la Colegiul din Beauvais indica elevilor să citească operele unor scriitori profani ca Virgiliu şi Ovidiu.

Respingînd caracterul formal al învăţămîntului de odinioară numeroşi pedagogi şi filozofi din epoca luminilor demonstrează de ce copiii nu mai trebuie să fie limitaţi la învăţarea exclusivă a unor limbi moarte, limba naţională trebuind să fie acceptată în fiecare ţară ca limbă de studiu. Pe parcursul acestui timp discuţiile despre atotputernicia educaţiei sau despre lipsa sa de eficienţă, ca şi cele despre învăţămîntul privat sau public aveau încă un caracter foarte acut. Se ştie doar că Rousseau era un partizan al educaţiei cu preceptori particulari, în vreme ce Diderot, deşi nu nega această modalitate de formare a tinerilor, era adeptul învăţămîntului public, organizat în colegii. Rousseau privea de asemenea cu mult scepticism efectele educaţiei din cauza tarelor morale ale societăţii, dar un strălucit pedagog de talia lui Basedow îşi exprima în mod deschis încrederea în atotputernicia *educaţiei multilaterale.* În *Methodes erudiendae juventutis naturalis* (1752), cunoscutul pedagog relevă atît rolul senzaţiilor în procesul de cunoaştere şi educare a şcolarilor, cît şi necesitatea corelării instrucţiunii cu treptele de dezvoltare psihică a copiilor, idee pe care am întîlnit-o şi la Rousseau. Basedow scoate de asemenea în evidenţă rolul familiei în procesul de formare a copiilor. După opinia sa, copiii nu trebuie lăsaţi doar pe seama preceptorilor. Părinţii sînt aceia care pot contribui la formarea bunelor moravuri, a virtuţii, ca şi la cristalizarea unor utile deprinderi cotidiene. Scopul educaţiei este acela de a forma un tineret viguros cu o viaţă interioară armonică. De aceea, pedepsele corporale sînt reprobate, fiindcă deformează spiritele.

Rolul educaţiei multiple este subliniat şi de cărturarii români din epoca luminilor. S. Micu nu acceptă instrucţia intelectuală excesivă care să ducă la epuizarea fizică. *„Dacă neştine zioa şi noaptea tot cu cartea a mînă este, ca mintea să şi-o lucre şi să şi-o iscusească, ca să aibe multă învăţătură şi să fie mai vestit decît cei asemenea sie ; iară de sănătatea*

trupului puțin grijește, au nu foarte bine unul ca acesta să poate zice ucigătorii de sine." [1]

Dacă în culturile occidentale laicizarea învățămîntului reprezintă un fenomen curent, în unele țări din sud-estul Europei sînt adeseori folosite cărțile cu caracter religios pentru difuzarea unor principii pedagogice. În *Prediche,* de pildă, P. Maior comunică anumite precepte pedagogice sub forma unor enunțuri aforistice, care nu rezultă din lecturi erudite, ci dintr-o îndelungată experiență de educator spiritual al oamenilor. *„Să fim cu îngăduință către părinți, adică să-i suferim cu toată răbdarea la bătrînețele lor, precum și ei neau suferit în pruncia noastră."*[2] Sau *„fiului în viața ta să nu-i dai putere asupra ta. Și banii tăi nu-i da altuia. Pînă trăiești nice unui trup nu te supune. Că mai bine este ca fiii tăi să se roage de tine, decît tu să cauți la mîinile fiilor tăi."*[3]

În Franța, bunăoară, unii filozofi pun accentul pe latura civică a procesului educativ, în vreme ce cărturarii ardeleni scot în relief implicațiile sale de ordin etic. Helvétius pune în lumină spiritul național în funcție de care trebuie orientată formarea tineretului, precum și relația care există între scopul educației și interesele statului. Filozoful francez pleacă de la premisa că educația este o parte integrantă a vieții politice. În țările care se găseau într-un alt stadiu de civilizație este adus pe prim plan rolul școlii și al cărților. Dascălul român C. Diaconovici-Loga consideră că locul de formare al tineretului este în primul rînd școala, învățătorii fiind socotiți adevărații luminători ai poporului. *„Toate acelea, cum trebuie fiește carele om să se poarte către cel de aproape om al său cu înțelepciune și cu dreptate în școli se învață, toate acestea de la oameni învățate, ca și de la luminătorii neamului se pot auzi, toate acestea în cărți se află scrisă."* [4]

Rolul educației și accesul egal la cultură. Ideea că oamenii sînt egali de la natură, că însușirile lor psihologice sînt relativ

[1] S. Micu, *Legile firii, Ithica și Politica sau Filozofia cea lucrătoare,* Sibii, 1800 partea a II-a, p. 231.
[2] P. Maior, *Prediche,* partea a II-a, Buda, 1811, p. 115.
[3] *Ibidem,* p. 116.
[4] C. Diaconovici-Loga, *Chiemare la tipărirea cărților românești,* Buda, 1821, p. 9.

Scanned with CamScanner

asemănătoare, educaţia fiind aceea care le particularizează, este întîlnită atît la Rousseau şi d'Holbach, cît şi la Helvétius şi Herder. Ea reprezintă premisa dezbaterilor despre accesul tuturor tinerilor la şcoală. În *Eseu despre studii în Rusia,* Diderot demonstrează că şcoala trebuie să fie accesibilă întregului popor, deoarece numai pe această cale pot să fie formaţi bunii cetăţeni. Ni se pare demn de reţinut faptul că şi un om politic din monarhia habsburgică de talia lui Kaunitz, consilierul lui Iosif al doilea, formula faţă de împărat unele principii asemănătoare, apărate şi de iluminiştii români din a căror suită menţionăm pe P. Maior, G. Şincai şi G. Lazăr.

Laică şi practică, şcoala recomandată pentru toţi tinerii trebuie să răspundă aspiraţiilor formulate atît de pedagogia cît şi de etica din epoca luminilor. Egalitatea dintre oameni, dreptatea socială, încrederea în progres şi în funcţia toleranţei reprezintă marile coordonate pe care urma să fie aşezată şcoala viitorului. În eseul *Despre om,* Helvétius concepe şcoala unor adevăraţi cetăţeni numai într-un climat de libertate, menit să stimuleze formarea marilor virtuţi.

În slujba acestor idealuri sînt îndrumate să se pună toate instituţiile de cultură ale vremii cu toate mijloacele de care dispuneau. Înflorirea universităţilor, dezvoltarea unor mari centre de studiu al ştiinţelor, tipărirea de manuale şcolare şi de popularizare a ştiinţelor, organizarea unor şcoli de formare a învăţătorilor etc. reprezintă reforme culturale de primă importanţă, stimulate de climatul spiritual creat de gînditorii iluminişti. Scoaterea oamenilor din tenebrele ignoranţei, eliberarea lor de superstiţii, încrederea în actul de emancipare a individului prin cultură reprezintă cîteva din principiile cele mai de seamă pe care le-a acreditat pedagogia şi etica din epoca luminilor.

Scanned with CamScanner

EVOLUȚIA IDEILOR ESTETICE

O perioadă de tranziție. Apreciată îndeosebi pentru dezvoltarea gîndirii filozofice și a spiritului critic, epoca luminilor nu reprezintă din toate punctele de vedere o perioadă autonomă, caracterizată printr-o profundă originalitate sau unitate de idei. Evoluția ideilor estetice reprezintă încă un argument ilustrativ pe acest plan. R. Wellek a constatat că între anii 1550—1750 nu au apărut în istoria criticii fenomene noi, demne de luat în considerație. Observația aceasta rămîne cu atît mai plauzibilă în sfera gîndirii estetice. Tributară clasicismului prin conceptele sale fundamentale despre artă, receptivă pe parcursul devenirii sale față de semnificația gustului, a sentimentului și a fanteziei în procesul de realizare și de comprehensiune a creației de artă, epoca luminilor constituie prin toate datele sale fundamentale o perioadă de tranziție. Starea aceasta caracteristică rezultă și din dubla dependență a ideilor estetice, atît față de poeticile de factură tradițională, cît și față de noul curent de sensibilitate care anunța curentul romantic.

În acest context favorabil pendulării permanente între tradiție și modernitate, filozofia intra într-o anumită alianță cu teoria artei și critica literară, ajungîndu-se în cele din urmă la cristalizarea esteticii generale.

Dacă anumite opere ca *Poetica* lui Aristotel, *Ad Pisones* de Horațiu, *Institutiones* de Quintilian și tratatul *Despre sublim* al lui Longinus reprezentau încă punctele de plecare ale unor autori ca Pope, Gottsched sau Lessing, care păstrează o evidentă admirație și pentru Boileau, alți esteticieni ai epocii ca Shaftesbury, Hutcheson, G. B. Vico, Bodmer, Breitenger și Herder, în pofida unor divergențe de opinii, acreditează un nou mod de înțelegere a procesului de creație artistică și de receptare a operei literare. De aceea, încercarea lui R. Wellek de a situa diagrama ideilor critice și estetice din secolul al XVIII-lea sub zodia clasicismului, privit ca un curent supranațional, dominant în această epocă, ni se pare exagerată. Modelul european al doctrinei literare din epoca luminilor este construit de profesorul american în funcție de anumite principii tradiționale, cum sînt acelea de imitație,

Scanned with CamScanner

verosimilitate, respectarea celor trei unități în teatru și acceptarea tipicului ca o componentă universal umană a creației artistice. În același timp, doctrina estetică se îmbogățește cu elemente noi, demne de luat în considerație. Funcția sentimentului și a entuziasmului în artă, rolul inspirației și al fanteziei, concepția despre libertatea creatorului de geniu, semnificația simțului interior, în receptarea operei, accentul pus pe gustul individual etc., reprezintă germenii unor idei care anunță o estetică investită cu o puternică tentă emoționalistă, sensibil deosebită de poetica raționalistă.

Estetica normativă se bucură încă de un imens prestigiu în acest timp. Faptul acesta rezultă și din suportul său filozofic, precum și din tentativa sa de a se conjuga cu critica literară, care reprezenta un fenomen nou în cadrul epocii. Ernst Cassirer observa pe bună dreptate că *„La toate marile spirite ale secolului se manifestă legături intime care unesc cu filozofia critica și estetica literară; acestea nu se produc din întîmplare, ci întotdeauna pe baza unei unități profunde și intrinseci a problemelor."*[1]

Fenomenul acesta de alianță între mai multe discipline umaniste are loc și în alte etape ale culturii. În epoca luminilor el se repetă pe anumite baze noi. *„Din această convingere și exigență,* scrie Cassirer, *s-a născut estetica teoretică, știința în care există două mișcări de origine foarte diferită."*[2]

Problema modelelor, a normelor și a libertății artistului reprezintă cele trei coordonate generale, de natură diferită, în funcție de care este examinată opera de artă, ca act de creație și obiect de receptare. Dar în epoca luminilor *modelele* capătă în mare măsură o altă semnificație decît în secolul al XVII-lea. Modelul nu mai este unul de ordin livresc, ci natura. Raportul dintre artă și natură este abordat în așa manieră încît viziunea creației literare ca *mimesis* este foarte evidentă. Și cînd, în 1746, abatele Batteux publică acel *Tratat despre artele frumoase reduse la un singur principiu,* acesta nu poate fi decît imitarea a ceea ce toată epoca numea *la belle nature.* Caracterul normativ al acestui tratat de estetică,

[1] E. Cassirer, *La philosophie des lumières,* Fayard, Paris, 1966, p. 275.
[2] *Op. cit.,* p. 275.

Scanned with CamScanner

tributar poeticii de factură clasică, rezultă şi din formularea unor capitole enunţate în mod programatic : *Geniul nu poate produce artele decît prin imitaţie* sau *Geniul nu trebuie să imite natura aşa cum este*. Referinţele abatelui Batteux la gust subliniază doar spiritul de selecţie al artistului, obligat de acest principiu să imite doar *natura frumoasă*. Natura rămîne deci marele model cu care este confruntată în permanenţă arta. Întrebarea ce este sau ce reprezintă natura pentru scriitorii din epoca luminilor apare mereu deschisă. Referindu-se la acest concept, Jean Starobinski scrie : *„A imita natura, preceptul se transmite din generaţie în generaţie. Dar ce se imită ? Şi ce este natura ? Natură, cuvînt cu mii de feţe, care capătă toate accepţiunile. Cine vrea să aibă dreptate în secolul al XVIII-lea invocă natura, situează natura de partea sa... Este vorba de un univers material ? De ansamblul unor lucruri create, de sistemul obiectelor date în sînul naturii ? Secolul capătă o conştiinţă nouă. Fizicienii, geometrii, filozofii perioadei baroce, au cîştigat lupta lor. Ideea universului infinit a triumfat.“*[1]

Natura ca obiect de decor şi natura ca *stare de suflet* intră prin ambele sale accepţii în sfera artei ca *mimesis*. De aceea atît funcţia artei, legile ei, conceptul de frumos şi acela de geniu sînt definite în raport de acest model-matcă cu accepţii atît de diferite.

Funcţiile artei. Esteticienii, criticii şi scriitorii din epoca luminilor sînt în primul rînd preocupaţi de scopul artei. La prima vedere analogia cu veacul anterior este perfectă deoarece şi unii şi alţii îşi propuneau să instruiască şi să moralizeze. Deosebirile apar doar atunci cînd se constată că scriitorii iluminişti pun această finalitate în slujba unor idealuri social-politice mult mai precise. Enunţurile generale sînt însă la fel. În *Tratatul despre Frumos*, Diderot, de pildă, concepe frumosul ca o relaţie dintre eul receptor şi ceva exterior lui. În *Eseuri despre pictură* scriitorul francez stabileşte clasica echivalenţă dintre adevăr, frumos şi bine.

[1] J. Starobinski, *L'Invention de la liberté*, p. 115.

În general, fidelitatea față de rolul educativ al artei apare cu atît mai transantă cu cît autorul respectiv este mai atașat de estetica clasică. În Germania, bunăoară, Gottsched precizează în a sa eclectică *Încercare asupra unei poetici critice* (1729) că poetul trebuie să fie un înțelept care prin cunoașterea profundă a lucrurilor să poată transmite o concepție filozofică și morală despre lume. Dealtfel, spiritul sacrosanct al poeticii aristotelice se păstrează nealterat și prin delimitarea obiectivelor dramaturgiei, tragedia trebuind să trezească mila și groaza, comedia urmărind ridiculizarea viciilor, iar poezia didactică dovedindu-și utilitatea prin transmitera unor învățături morale.

Nici Lessing, oponentul lui Gottsched, nu se îndepărtează prea mult de la această concepție despre artă.

În *Dramaturgia de la Hamburg*, de pildă, nuanțează conceptele aristotelice, dar consideră că emoțiile produse de teatrul tragic au și ele scopul să trezească mila și frica.

Împingerea rigorismului moral pînă la limitele lui absurde se realizează prin contribuția lui J.-J. Rousseau.

Dacă în *Discursul despre științe și arte* (1750) scriitorul francez își propune să demonstreze că fiecare domeniu al științei și al artei s-a născut dintr-un viciu, astronomia derivînd din superstiție și arta elocinței din minciună, în *Scrisoarea către d'Alembert despre spectacole* (1758), care este o replică dată acestuia în urma articolului său despre *Geneva*, Rousseau ancorează, prin excesul său de rigorism moral, pe poziții contrare idealurilor iluministe. Teza generală a iluminismului din care rezultă că arta și literatura contribuie la progresul societății este negată. Faptul acesta l-a izolat pe scriitor de cei mai apropiați admiratori ai săi.

În *Scrisoarea către d'Alembert despre spectacole*, Rousseau pleacă de la premisa că operele de teatru sînt imorale. În acest sens, el își propune să demonstreze că tragedia stimulează anumite porniri negative, iar comedia, deturnînd totul în ridicol, aduce o viziune viciată despre lume. Raționamentul lui Rousseau despre *Alceste (Mizantropul)* conduce spre concluzia că Molière a ridiculizat virtutea. Pornind de la asemenea convingeri, Rousseau consideră că lectura fabulelor lui La Fontaine ar fi nocivă pentru copii, putînd stimula urmarea exemplelor rele. Consecvent cu sine, scriitorul francez îi indică pentru lectură lui Emile cunoscuta operă a lui Defoe,

Scanned with CamScanner

Robinson Crusoe. Pentru publicul larg, pedagogul acesta excesiv de puritan recomandă tradiţionalele serbări cîmpeneşti de care îşi amintea din anii copilăriei.

Polemica dintre clasici şi moderni şi raportul dintre tradiţie şi modernitate. Dar problema care va declanşa îndelungate polemici, ducînd la acea *Querelle des anciens et des modernes (Cearta dintre clasici şi moderni)*, vizează modelele de creaţie ale scriitorilor şi maniera în care partizanii celor două direcţii înţelegeau supunerea la normele de creaţie.

Obiectul acestor dezbateri duce la discuţii îndelungate şi fertile pentru creaţia literară, care va ajunge astfel încetul cu încetul să se elibereze de anumite forme exterioare, prestabilite. Transformate în adevărate dogme, regulile celebrelor unităţi aristotelice sînt apărate cu tenacitate de scriitorii şi esteticienii fideli clasicismului, în vreme ce modernii pledează pentru o libertate mai mare a creatorului de artă. Dar unele deosebiri de nuanţă apar chiar în interiorul pleiadei de apărători ai cultului modelelor. Unii înţelegeau prin model valorile artistice ale antichităţii sau realizările clasicismului francez, iar alţii natura frumoasă, considerată ca unicul îndreptar al creatorului de artă. Conceptul de artă ca *mimesis* rămîne, prin urmare, valabil în toate aceste cazuri, dar modelul oferit scriitorilor şi artiştilor poate fi diferit. În privinţa funcţionalităţii normelor prestabilite, atunci cînd sînt acceptate, se înregistrează puţine divergenţe de opinii.

Faimoasa polemică dintre clasici şi moderni apare în Franţa în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea.

În poemul *Secolul lui Ludovic cel Mare*, citit în şedinţa Academiei Franceze din 27 ianuarie 1687, Charles Perrault duce admiraţia sa exagerată pentru secolul regelui-soare pînă la absurd, fapt care a nemulţumit chiar pe unii apărători fideli ai clasicismului, ca Boileau.[1] Evitînd aprecierile excesive, Voltaire va considera şi el, în capitolul destinat literaturii din cartea sa despre *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* (1751—1752) că acesta reprezintă un apogeu greu de depăşit al culturii franceze.

[1] Vezi întreaga discuţie în R. Fayolle, *La critique*, Armand Colin, 1964, p. 46 şi urm. şi în Ph. van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Presses Universitaires, 1963, p. 69.

Scanned with CamScanner

Dar mai ales în faza de criză a clasicismului, apologia antichității, realizată în cadrul acestei polemici care în Franța se prelungește pînă în 1817, se face în termeni din ce în ce mai tranșanți. Cînd în anul 1688, La Bruyère publică opera sa *Caracterele*, în capitolul *Despre operele spiritului*, el apără cu entuziasm valoarea modelelor antice a căror imitație judicioasă este considerată ca o cauză a reușitei operelor moderne: „*Cîte veacuri s-au scurs, — scrie el — pînă ce au putut să se întoarcă oamenii, în domeniul științelor și al artelor, la gustul celor vechi, regăsind, în sfîrșit, simplitatea ei firescul*". [1]

Dar discuțiile dintre partizanii anticilor și ai modernilor continuă. Charles Perrault revine cu argumente mult mai bogate asupra obiectului acestei dezbateri în *Paralele între antici și moderni*, operă publicată în patru volume între anii 1688—1697.

Dacă Charles Perrault a acceptat în cele din urmă ideea de progres în științe (evident pe parcursul trecerii timpului), pe plan artistic el a rămas la convingerea că operele lui Homer și Virgiliu nu pot fi depășite, de unde concluzia tranșantă a superiorității anticilor în creația literară.

Din sfera referințelor la modelele literare, polemica aceasta este transferată pe planul comparației limbilor antice cu cele moderne, primele fiind socotite superioare celorlalte din punct de vedere artistic. Cînd, în 1711, M-me Dacier publică o traducere a *Iliadei*, ea încearcă să demonstreze că franceza nu are valori poetice comparabile cu acelea oferite de limba creațiilor homerice. Dar replica nu întîrzie să vină din partea poetului la Motte Houdar. Traducerea sa din *Iliada* este însoțită de o *Cuvîntare despre Homer* în care modestul poet francez demonstrează că admirația față de bardul grec nu trebuie convertită într-un act de fetișizare, deoarece și epopeile homerice pot fi supuse judecății critice, ca orice creație literară. La Motte subliniază de asemenea faptul că limba franceză întrunește toate calitățile pentru a putea permite realizarea unor opere de mare valoare artistică. M-me Dacier răspunde prin *Cauzele coruptiei gustului* (1714), susținînd teza dezagregării gustului prin îndepărtarea de antichitate.

[1] La Bruyère, *Caracterele*, I, EPL, București, 1966, p. 91.

Scanned with CamScanner

Cristalizată în interiorul culturii franceze, polemica aceasta se va extinde în numeroase ţări europene, unde partizanii anticilor şi ai modernilor formulează alte opinii tot atît de tranşante. Nu este însă mai puţin adevărat că respectul pentru marile valori ale culturilor clasice, ca şi importanţa acordată normelor estetice de creaţie nu-i împiedică pe anumiţi esteticieni să realizeze unele abateri de la rigorile *Artei poetice*, impuse de Boileau, fie pentru a salva mari valori literare naţionale, ca Shakespeare bunăoară, fie pentru a releva importanţa limbii naţionale în cultură, mai ales în acele ţări, unde galomania era foarte pronunţată, ca de pildă în Germania. Modificările de nuanţă de la o ţară la alta şi de la un autor la altul rămîn astfel mereu posibile. În cultura germană, bunăoară, Gottsched pleacă în *Încercarea asupra poeticii critice* (1729) de la d'Aubignac, sursele sale originare fiind, bineînţeles, Aristotel, Horaţiu şi Quintilian. Rolul pe care l-a jucat Gottsched în interiorul culturii germane din secolul luminilor este asemănător cu al lui Boileau în veacul anterior în Franţa. Esteticianul german aduce şi el un pronunţat cult al modelelor şi al normelor de creaţie. Dar pe cînd în Franţa numeroşi oameni de litere, angajaţi în polemica dintre clasici şi moderni, plecau de la admiraţia pentru antici, în operele cărora vedeau un model de perfecţiune artistică, Gottsched, în *Observaţii asupra poeziei lui Horaţiu* demonstrează că modelele scriitorilor germani trebuie să fie clasicii francezi de talia lui Corneille, Racine, Molière şi Boileau. Neacordînd atenţia cuvenită operelor lui Homer, Milton şi Shakespeare, esteticianul german pledează pentru instruirea scriitorilor prin lectura clasicilor francezi, dar adaugă că încercările literaţilor germani trebuie scrise într-o limbă germană mai curată, purificată de anumite asperităţi. Năzuind să scoată literatura germană din haos şi criză, Gottsched intuieşte soluţia fertilă a culturii în limba naţională, dar nu ajunge, de fapt, să înţeleagă complexitatea factorilor care duc la adevărata originalitate în artă.

Dacă în cultura germană contribuţia lui Gottsched la dezvoltarea ideilor estetice este specifică unui spirit clasicizant întîrziat, aportul lui Joachim Winckelmann (1717—1768), cristalizat în plin secol al luminilor, reprezintă o stranie tentativă de conciliere a conceptului de artă ca *mimesis* cu acela de artă ca expresie a unei viziuni interioare. În vreme

ce Gottsched caută pentru scriitorii germani modele în secolul al XVII-lea francez, Winckelmann se întoarce spre antichitatea greacă pe care o socotește expresia cea mai înaltă a perfecțiunii în artă.

Preocuparea de ideile care vizează meșteșugul și viziunea artei ca iluminație interioară de esență divină produce o anumită cezură în perpetuarea autorității aristotelice. Exprimate în cea mai mare măsură în *Istoria artei antichității* (1764), ideile estetice profesate de Joachim Winckelmann nu își mai au punctul de plecare în *Poetica* lui Aristotel, ci în filozofia și estetica platonică. Pe această cale iraționalismul pătrunde în artă în plin secol al luminilor. Spiritul divin se întruchipează în sculpturile lui Canova, în picturile lui Rafael și acelea ale lui David. Arta greacă simbolizează această frumusețe perfectă în gradul cel mai înalt. Atributele frumuseții acestei arte constau în simplitatea nobilă și măreția liniștită. Elogiul pe care Winckelmann îl aduce grupului sculptural *Laokoon* rezultă din acest sentiment al liniștii și armoniei desăvîrșite pe care acesta îl inspiră. În lupta sa plină de durere cu șarpele, Laokoon demonstrează o mare capacitate de stăpînire stoică a suferinței. Trăirea durerii este interiorizată. Ea nu apare pe fața calmă a lui Laokoon, ci doar în expresia dinamică a mușchilor.

Idealul acesta al armoniei și liniștii, arată Winckelmann, a putut fi realizat într-o societate liberă, sub un cer senin. Dar în spațiul esteticii platonice, gînditorul german demonstrează că de vreme ce frumusețea este un ideal cu semnificații multiple, acest ideal, exprimat de creator în opera sa, nu apare decît arareori în realitate. De aceea, frumosul ideal trebuie să exprime o anumită viziune interioară a scriitorului, o idee.

Pornind de la Platon, Winckelmann ancorează astfel într-o concepție idealistă asupra artei, elementele anistorice interferîndu-se cu cele istorice.

Iluminiștii germani, începînd cu Lessing, vor critica viziunea nediferențiată asupra artei, prezentă la Winckelmann, care va avea însă o anumită influență asupra lui Herder și Schiller.

Dacă în Germania am constatat preocuparea pentru modelele franceze și antice, grecești, în Anglia se observă, pe de o parte, aderiunea la conceptul de artă ca *mimesis*, respectul pentru reguli și admirația antichității, pe de altă parte, tentativa elastică de evaluare a unor mari creatori din trecut, ca

Scanned with CamScanner

Shakespeare, de pildă. Astfel, în vreme ce Gottsched era un fel de variantă germană a lui Boileau, „versiunea" sa engleză, cu un coeficient de originalitate incontestabilă, este reprezentată de Alexander Pope (1688—1744), care constituia o altă prelungire clasică, specifică iluminismului englez.

În *Eseul despre critică* (1711), Pope demonstrează şi el că studiul clasicilor reprezintă un mijloc de educare a gustului, de însuşire a regulilor de creaţie, devenind în cele din urmă un fel de ghid care duce la evitarea erorilor. Pope nu va merge însă cu concluziile sale atît de departe încît să considere că severa însuşire a normelor de creaţie face dintr-un om de litere mediocru un mare scriitor.

Viziunea artei ca *mimesis* apare şi în consideraţiile acestui poet englez, care recomandă scriitorilor ca model natura, dar lasă să se întrevadă că „redarea" ei se face tot pe baza unor norme estetice prestabilite. Încorsetarea creatorului nu mai este însă totală. Pope acceptă intuiţia fină a creatorului de artă, care nu se poate justifica cu ajutorul unor norme prestabilite. Poetul care acordă o mare semnificaţie formei, chiar şi atunci cînd ideile vehiculate sînt banale, enunţă unele principii istoriste şi relativiste care subliniază capacitatea de invenţie personală a scriitorilor, arta ca viziune progresivă a stilului şi a conţinutului şi semnificaţia personalităţii scriitorului.

Prefaţa lui Alexander Pope la ediţia operelor lui Shakespeare din 1725 are o importanţă deosebită pentru maniera în care un spirit clasic apreciază un mare scriitor pe care secolul clasic nu l-a evaluat la justa lui valoare. Interesul lui Pope pentru Shakespeare trebuie luat în consideraţie şi pentru faptul că mai tîrziu, cînd va începe acea îndelungată luptă dintre clasici şi moderni, operele marelui dramaturg englez care nu s-a supus regulilor au servit adeseori ca argumente ale modernilor împotriva spiritelor conservatoare.

Este evident că şi în această prefaţă Pope va sublinia importanţa regulilor scrisului şi cunoaşterea celor mai bune modele antice. El ştie să evite însă dogmatismul antiistoric steril în aprecierea geniului dramaturgului englez.

De aceea, judecata literară concretă se bazează la Pope pe viziunea istoristă conjuncturală specifică. Afirmaţia lui că: *„A-l judeca deci pe Shakespeare după regulile lui Aristotel e ca şi cum ai judeca după legile unei ţări un om care a acţio-*

Scanned with CamScanner

nat potrivit legilor alteia“ [1], este lucidă și fertilă ca modalitate de gîndire în această epocă ce a îndrăgit excesiv codurile literare.

Pe Pope îl impresionează, la Shakespeare, masivitatea eroilor — care sînt natura însăși, nu simple copii, — individualitatea lor și originalitatea generală a creației. Există în același timp la acest poet sever și uscat o anumită prefigurare a criticii emoționaliste, a esteticii sentimentului care, evident, se va cristaliza mult mai tîrziu.

Asemănînd opera lui Shakespeare cu impunătoarele construcții gotice, iar scrierile clasice șlefuite cu clădirile moderne, simetrice, Pope intuiește un adevăr fundamental în aprecierea acestui geniu nepieritor al dramaturgiei.

Spiritul clasicizant al lui Pope, în care pătrund foarte discret și vag unele ecouri din patrimoniul iluminist, rezultă și din acea *Epistolă către August* (1737). Admirația sa pentru supunerea la norme a dramaturgilor francezi este foarte evidentă :

„Corectitudinea la noi
A devenit (sic) tîrziu, după războiu
Cînd țara stoarsă prinse să respire ;
Atunci a lui Racine desăvîrșire
Și geniul lui Corneille ne-au arătat
Că-n Franța e ceva de admirat“. [2]

Publicat în limba franceză la Amsterdam în 1717. eseul lui Pope nu are rezonanță asupra criticii franceze sau din alte țări de pe continent, decît după tălmăcirea lui în versuri (1730) de către Du Resnel. În urma acestei traduceri, Pope ajunge să fie apreciat ca un nou Boileau, iar Voltaire, pornind de la unele contribuții specifice ale acestuia, îl situează, în *Scrisorile filozofice*, deasupra autorului *Artei poetice*.

Un exponent mult mai disputat al criticii și esteticii literare din secolul al XVIII-lea este englezul Samuel Johnson (1709—1784). Dintre scrierile sale menționăm prefața la o

[1] *Shakespeare și opera lui*, Culegere de texte critice, ELU, 1964, p. 41.
[2] *Op. cit.*, p. 43.

Scanned with CamScanner

amplă ediție a operelor shakespeariene (1765) și *Viața poeților* (1781).

René Wellek îl consideră *„un reprezentant al clasicismului"* [1] și totodată un estetician a cărui concepție conține în germene unele elemente care duc la discreditarea doctrinei clasice.

Concepția despre artă, profesată de Samuel Johnson însumează unele principii referitoare la raportul dintre artă și realitate, la veridicitate, care sînt în așa manieră formulate încît marchează un alt act exagerat de convertire a normelor aristotelice în dogme.

Locul lăsat ficțiunii artistice de Aristotel va fi astfel sensibil exagerat de Johnson. Ilustrativ în acest sens este modul de interpretare a artei ca *mimesis*. Pornind de la ideea că scriitorii trebuie să imite realitatea, Samuel Johnson precizează cu o rigiditate deosebită că acțiunile și lucrurile care sînt înfățișate în artă trebuie să fi existat într-adevăr în realitate. Dacă scopul poeziei rămîne comunicarea adevărului, iar al romanului reflectarea fidelă a moravurilor omenești, concluzia că arta este concepută ca un act de coincidență cu realitatea exterioară, reprezintă un principiu de domeniul evidenței.

Înțelegerea aceasta îngustă a veridicului în artă face ca Johnson să fie un adversar al literaturii de inspirație mitologică, determinîndu-l să respingă alegoria ca manieră de construcție a operei. Singura alegorie pe care autorul o acceptă este aceea de procedeu literar, legiferat de retorica de factură clasică.

În spiritul poeticii clasice va fi de asemenea rezolvat și raportul dintre particular și general în artă. După ce face precizarea că arta nu este un simplu raport care descrie sau relatează fără discriminare aspecte din realitate, Samuel Johnson reia cunoscuta teorie a universalului valabil, specificînd că literatura trebuie să reprezinte natura generală și obiceiurile generale. Absența preocupării pentru particular este justificată de autor prin argumentul că natura și rațiunea sînt uniforme și, ca atare, ele rămîn imuabile. De aceea și datoria criticului care studiază opera de artă constă în stimularea căutării ge-

[1] R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik, 1750—1830,* Hermann Luchterhand Verlag, 1959, p. 89.

Scanned with CamScanner

neralului, nu a particularului, critica trebuind să examineze ceea ce ține de categorie, nu de faptul incidental.

Aplicînd unele dintre aceste principii în examinarea critică a operei lui Shakespeare, Johnson îl elogiază pe marele dramaturg pentru că „teatrul său este oglinda vieții" și pentru că „a zugrăvit numai aspecte generale ale firii omenești", evitînd accidentalul sau particularul chiar și atunci cînd se impunea configurarea specifică a unui climat național.

Năzuința de a supune opera lui Shakespeare unor canoane estetice clasice, prestabilite, este evidentă. Dar ca și Pope, și Samuel Johnson va fi nevoit să eludeze unele principii dragi clasicismului, pentru a-l putea asimila pe Shakespeare climatului clasic. În aceste cazuri, mai ales, iese în evidență noutatea ideilor estetice vehiculate de Samuel Johnson, capacitatea sa de intuire a unor particularități specifice ale operei. În felul acesta Johnson se îndepărtează de dogmatismul clasic, acceptînd fuziunea dintre categoriile estetice, cum sînt tragicul și comicul, alternanța de scene comice și tragice, ca și prezența rîsului plin de veselie care relaxează. Astfel, pentru Shakespeare rămîne valabil principiul amestecului între tragedie și comedie, Johnson numind asemenea opere : piese mixte. Socotind că amestecul de personaje grave și comice este posibil și firesc, Samuel Johnson ajunge în cele din urmă să facă notabile concesii față de principiile dogmatice de la care a pornit în construirea sistemului său estetic. Încă o dată, nevoia asimilării unui mare scriitor în patrimoniul clasic a impus unui critic abdicarea tacită de la unele principii, o anumită viziune deformată a lui Shakespeare rămînînd totuși evidentă.

Astfel, în lupta îndelungată care s-a angajat pe plan literar între clasici și moderni, apologia lui Homer sau receptarea lui critică, pe de o parte, atitudinea de respingere sau de acceptare a normelor creației shakespeariene, pe de altă parte, au dus la o anumită delimitare a poziției criticilor și scriitorilor care, desigur, nu a putut evita toate ambiguitățile. Dreptul fanteziei creatoare, nesupunerea la reguli constrîngătoare, complexitatea personajelor și a conflictelor reprezintă idealuri ale modernilor care vor fi enunțate sub egida lui Shakespeare, în vreme ce încorsetarea în norme, limitarea la imitarea naturii frumoase, rămînerea la arhetipul universal

Scanned with CamScanner

constituie platforma de pe care apologeţii întîrziaţi ai clasicismului îşi susţin cu tenacitate opiniile.

În faţa viziunii fixiste a literaturii, întîlnită la clasici, modernii aduc pentru a ilustra superioritatea noilor creaţii literare, o concepţie evoluţionistă a istoriei şi a societăţii. În *Digresiunea despre antici şi moderni* (1688), Fontenelle, plecînd de la principiul că între etapele vieţii omului şi dezvoltării societăţii există o analogie incontestabilă, elabora înainte de Montesquieu şi M-me de Stäel o anumită teorie a climatului. Conceptul de climat subliniază şi un anume specific naţional care rezultă din comparaţia vieţii popoarelor cu arborii :

„Dacă arborii tuturor secolelor sînt la fel de mari, arborii din toate ţările nu sînt la fel. Iată diferenţe care sînt valabile şi pentru valorile spirituale. Diferitele idei sînt la fel ca plantele şi florile, care nu apar la fel în toate genurile de climat". [1]

Dacă Fontenelle apare, astfel, pe plan filozofic, ca un anticipator al iluminismului, în domeniul gîndirii estetice este un promotor al spiritului critic în aprecierea clasicilor şi un partizan moderat al modernilor.

Pe măsură ce viziunea relativistă asupra lumii se va cristaliza tot mai limpede, conceptul de literatură va fi integrat într-un sistem complex de referinţe, pentru a se demonstra capacitatea acesteia de a progresa, precum şi diferenţele specifice de la o epocă la alta şi de la o ţară la alta. În *Eseu asupra poeziei epice,* Voltaire, după ce critică unele erori din arta antichităţii, scrie : *„În artă, care depinde exclusiv de imaginaţie, există tot atîtea revoluţii ca şi în viaţa statelor".* [2]

Pe această cale, formularea conceptului de progres în literatură, ca şi teoria climatului, care poate genera aspecte literare diferite de la o ţară la alta, realizată de către unii dintre esteticienii şi criticii literari care se afirmă în secolul luminilor, este o abatere destul de pronunţată de la normele doctrinei clasice.

În numele unor asemenea concepte şi argumente va fi respinsă supunerea docilă la norme prestabilite, acreditîndu-se dreptul la invenţie creatoare, fie prin selecţia riguroasă de fapte, fie prin libertăţi deosebite, acordate scriitorului de ge-

[1] Apud R. Fayolle, *La critique littéraire,* Armand Collin, 1964, p. 49.

[2] Voltaire, *Oeuvres complètes,* vol. 8, Garnier, Paris, 1877, p. 307.

Scanned with CamScanner

niu. Semnificativă, în acest sens, ni se pare poziția lui Diderot. Partizan al artei ca *mimesis*, Diderot nu mai trimite în mod imperios scriitorii spre modelul clasicilor, ci spre natură, pentru considerentul că *„natura nu face nimic incorect"*. Plecînd de la această premisă, scriitorul francez observă că *„sentimentul frumosului este rezultatul unei lungi suite de observații"* pe care ființa umană le face în decursul vieții.

Scriitorul și esteticianul german Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781) apare ca un adept al modernilor, neangajat direct în polemica dintre cele două tabere. Cunoscător profund al artei clasice, familiarizat cu literatura germană, franceză și engleză, esteticianul german aduce un spirit nou în întreaga cultură europeană.

Operele în care Lessing își concentrează ideile sale estetice sînt *Laokoon, Dramaturgia de la Hamburg, Studii despre fabule* și *Scrisori despre literatura modernă*. Scrierea care pune în lumină originalitatea profundă a gîndirii estetice a lui Lessing este *Laokoon* (1766).

Teza fundamentală care îi conferă lui Lessing o impresionantă originalitate vizează specificitatea legilor de creație, caracteristice fiecărei arte. Se știe astfel că o anumită supremație a artelor plastice a menținut în epoca de înflorire a clasicismului întreaga autoritate a cunoscutei teze horațiene, *ut pictura poesis*.

Întreaga viziune despre artă a lui Winckelmann pleacă de la o asemenea premisă, adepții poeticii clasice fiind preocupați de legile valabile pentru toate domeniile de creație. Spiritul inovator al lui Lessing rezultă însă din tentativa de a surprinde legile caracteristice fiecărui domeniu de creație. Punctul acesta de vedere este exprimat de scriitorul german în *Laokoon*, operă care din anumite puncte de vedere reprezintă o replică dată spiritului antichizant, profesat de Winckelmann în *Istoria artei în antichitate* (1764). Însuși exemplul fundamental ales de Lessing pentru ilustrarea concepției sale estetice rămîne același ca și la Winckelmann, adică celebrul grup sculptural reprezentat de Laokoon. Dar în vreme ce pentru autorul *Istoriei artei în antichitate* acesta simboliza simplitatea și armonia calmă, valabilă pentru toate artele care tind spre perfecțiune, pentru Lessing aceeași operă reprezintă o concepție despre frumos, specifică doar pentru sculptura antichității. Dacă în încleștarea cu șarpele, Laokoon ar fi strigat,

Scanned with CamScanner

armonia acestei opere sculpturale ar fi fost nulă. Dar același motiv, urmărit în alte domenii de creație, este înfățișat în altă manieră. Laokoon, cel realizat de Virgiliu, strigă atunci cînd este rănit, așa cum strigau și eroii homerici pe cîmpul de luptă. Pornind de la asemenea exemple autorul ajunge la concluzia legilor specifice de creație, demonstrînd deosebirile fundamentale dintre artele plastice și operele literare. Artele plastice, precizează Lessing, redau momente, în vreme ce literatura reconstituie acțiuni. În plastică există o viziune simultană a imaginilor, iar evenimentele narate de literatură sînt percepute succesiv. Utile pentru aprecierea specificității artelor, principiile profesate de Lessing în *Laokoon* nu pot evita un anumit dogmatism. Astfel, de vreme ce autorul pleacă de la premisa că literatura exprimă acțiuni, el nu mai înțelege poezia descriptivă, care nu se înscrie în sfera conceptului de creație literară formulat de el.

Dacă prin *Laokoon* distanțarea lui Lessing față de poetica de factură clasică se configurează pe anumite coordonate, în *Dramaturgia de la Hamburg* elementele inovatoare sînt de altă natură.

Apreciat ca finalitate, teatrul este investit de Lessing ca și de Aristotel în *Poetica,* cu un efect emoțional, provocînd prin „milă" și „teamă", actul de purificare a spectatorilor. Dar întorcîndu-se astfel spre autoritățile literare ale antichității, scriitorul german ajunge la concluzia că dramaturgii clasicismului francez s-au abătut de la anumite cerințe formulate în antichitate, reîntîlnite într-o altă formă în teatrul shakespearian. Pe această cale, mai ales, esteticianul german, deși pleacă de la autoritățile antichității, ca Homer și Aristotel, se înscrie în cele din urmă în sfera partizanilor dramaturgului englez. Concluziile desprinse din opera lui Shakespeare îl determină pe Lessing să afirme că teatrul clasic francez este lipsit de acțiuni intense, fiind în același timp păgubit de tiradele discursive și caracterul pompos al stilului. Asemenea considerații îl fac pe esteticianul german să-și manifeste preferința pentru scenele de măreție și groază din teatrul shakespearian, interpretate, este adevărat, tot dintr-o aparentă perspectivă aristotelică.

Interesul lui Lessing pentru creația shakespeariană devine și mai pronunțat în *Scrisori despre literatura modernă.* Con-

Scanned with CamScanner

cluzia fundamentală pe care esteticianul german o desprinde din opera dramaturgului englez îl duce spre pledoaria pentru dezvoltarea unei literaturi originale cu o puternică amprentă națională.

Într-o epocă în care în cultura germană unii scriitori nu ieșeau de sub zodia galomaniei, la care incita și Frederic al II-lea prin disprețul său pentru limba literară națională, iar alții se complăceau în imitarea sterilă a unor modele antice, Lessing are meritul de a fi stabilit premisele estetice ale unei culturi naționale. Ecoul său în viața literară a fost foarte mare, depășind granițele țării și ale epocii.

CONCEPTELE ESTETICE FUNDAMENTALE

Geniul. Antropologia filozofică din epoca luminilor situează ființa umană pe treapta cea mai de sus din univers. De la Rousseau și Vico pînă la Herder, Schiller și Goethe găsim nenumărate profesiuni de credință din care rezulta că omul este făptura cea mai înzestrată din sînul naturii, capacitatea sa de autoperfecționare și de transformare a mediului ambiant conferindu-i dreptul firesc de stăpîn al lumii pe care a creat-o. Dar într-o epocă în care conceptul de egalitate exercită o imensă seducție asupra tuturor spiritelor luminate se configurează totuși ideea omului de excepție, a *geniului*, care prin calitățile psihice, prin fizionomia sa (Lavater) și prin comportamentul său (Diderot) fără să mai vorbim de cunoștințele sale sau de darurile lui înnăscute (Wolff), se ridică cu mult deasupra semenilor săi. Geniul se manifestă în știință, în artă, în societate, dar consecințele însușirilor sale și ale comportamentului său nu sînt întotdeauna aceleași. Dar oricare ar fi rezultatele activității sale, geniul rămîne un fenomen de excepție. Diderot încearcă să definească structura omului de geniu cît mai fidel cu putință. *„Omul de geniu este acela al cărui suflet mai cuprinzător, mai impresionat de senzațiile tuturor ființelor, interesat de tot ceea ce există în natură, nu acceptă nici o noțiune ce nu-i trezește un sentiment ; orice îl pasionează și reține totul. Cînd sufletul a fost impresionat de obiectul în sine, el va fi impresionat chiar și numai la amintirea lui ; dar în omul de geniu imaginația merge mai departe : el își amintește ideile cu un sentiment mai viu decît atunci*

cînd le-a primit pentru că de aceste idei se leagă o mie altele mai prielnice naşterii sentimentului." [1]

Portretul geniului schiţat de Diderot are o puternică tentă psihologică, proiectată pe fundalul unei filozofii senzualiste şi emoţionaliste. Receptacol imens de senzaţii, sensibil, înzestrat cu o mare forţă de reprezentare, omul de geniu are pe cele mai multe planuri ale vieţii spirituale calităţi de excepţie. Dar atunci cînd aceste însuşiri sînt aplicate pe planul artei, geniul schimbă prin forţa sa creatoare natura tuturor lucrurilor. Dacă în articolul despre *Artă* din *Enciclopedie*, Diderot scrie că *„omul nu este decît instrumentul care interpretează natura"*, atunci cînd face distincţia între talent şi geniu, el ajunge la concluzia că scriitorii de talent trebuie să se supună unor norme estetice prestabilite, în vreme ce creatorului de geniu trebuie să i se acorde toată libertatea, deoarece acesta este capabil să inventeze propriile legi de realizare a operelor sale.

Evident că opiniile despre creatorii de geniu sînt foarte diversificate în cadrul epocii. Montesquieu, de pildă, este partizanul unui punct de vedere care încearcă să impună imaginea unui spirit de geniu cît mai apropiat de mediul în care trăieşte. În *Caietele* sale, Montesquieu precizează că pentru a realiza unele lucruri mari geniul nu este absolut necesar. Dar atunci cînd acest dar de excepţie există, consecinţele sale vor fi cu atît mai pozitive cu cît insul de geniu nu se consideră un supraom, ci o făptură integrată în rîndurile semenilor săi.

Trăsăturile de excepţie pe care Diderot le stabileşte pentru omul de geniu impun un anumit echilibru interior. Nu excesul de sensibilitate sau de entuziasm conferă nota dominantă a insului de geniu, ci luciditatea şi clarviziunea. De aceea, nu numai crearea operei de artă, ci şi interpretarea ei, înregistrează, după opinia lui Diderot, succese maxime doar atunci cînd tensiunea emotivă delirantă a scăzut, sensibilitatea excesivă nefiind calitatea dominantă a omului de geniu. Supradimensionarea vieţii emotive duce la *nebunie*, care poate da opere de artă printr-un accident. Echilibrul unor trăsături de excepţie reprezintă astfel marca adevărată a omului de geniu. Nedd Willard reţine pe bună dreptate faptul că Diderot si-

[1] *Iluminismul*, II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 255.

Scanned with CamScanner

tuează omul de geniu la un alt pol al vieţii psihice decît pe nebun. [1]

Definiţia geniului din *Enciclopedie* pune accentul pe *întinderea spiritului, forţa imaginaţiei* şi *activitatea spirituală*. Dintre toate aceste trăsături, imaginaţia este aceea care pare să confere în cele mai multe accepţiuni forţa omului de geniu. Acesta este punctul de vedere apărat de Voltaire care, plecînd de la premisa că geniul este un dar înnăscut, primit de la natură, crede că *gustul* distinge pe creatorul de excepţie de ceilalţi. Bineînţeles că în accepţia voltairiană, imaginaţia este manipulată de raţiunea unui autentic filozof, fapt care înlătură excesele de reverie, compatibile cu starea de nebunie. Trebuie să precizăm că nici în rîndurile enciclopediştilor nu există un consens asupra omului de geniu. Dominat de raţiune, impulsionat de imaginaţie, exaltat, inspirat, alienat, geniul are un coeficient de mister, de inefabil, pe care doar Rousseau îl subliniază cu toată puterea de convingere. Rezumînd opiniile enciclopediştilor, Nedd Willard stabileşte următoarea concluzie : *„Dominat de imaginaţie, geniul tremură la fiecare contact cu lumea, din cauza sensibilităţii sale extreme. Dar însuşi acest exces de imaginaţie îl împinge spre societatea de care vrea să fugă, deoarece el simte adeseori obligaţia morală să o conducă şi să o pedepsească. Numai în beţia, în abandonul ştiinţei, el poate găsi ceea ce caută.“* [2]

Dacă Diderot defineşte geniul pe plan psihologic şi artistic, dacă alţi enciclopedişti caută să descopere zona de iradiaţie a activităţii sale în viaţa socială sau în ştiinţă, Herder încearcă să-i dezvăluie în primul rînd resursele morale. *„Genius este un spirit superior, celest, care acţionează după legile naturii, după natura sa în slujba oamenilor. Fie că este spiritul luminător şi ordonator, stăpînitorul elementului său, sau spiritul conducător, ocrotitor al speciei lui, el îşi slujeşte scopul şi, cufundat în contemplarea gloriei pe chipul celui veşnic, poartă copilul în mîini. Nevăzut, uitîndu-se pe sine, nepăsător dacă va fi recunoscut şi cum i se va spune, el trăieşte în opera lui ca un sol activ al providenţei.“* [3]

[1] N. Willard, *Le génie et la folie au dix-huitième siècle*, p. 30.
[2] *Op. cit.*, p. 57—58.
[3] Herder, *Scrieri*, p. 233.

Scanned with CamScanner

Spre deosebire de filozofii francezi, cărturarii iluminişti români privesc geniul dintr-o perspectivă mai realistă, considerînd că trăsăturile sale de excepţie se dezvoltă prin muncă. Ideea aceasta apare dealtfel într-o altă manieră şi la Diderot. Într-o scrisoare adresată Ecaterinei a II-a, el vorbeşte de geniile cu dezvoltare tîrzie, dar subliniază faptul că în şcoală este preferabil să se acorde atenţie celor mulţi, chiar dacă este sacrificat unicatul. Dascălul român C. Diaconovici-Loga stăruie asupra efortului personal care duce la perfecţionarea omului de geniu. *„Omul cel cu genii, adică cu talenturi de la natură dăruit, numai prin a sa sîrguinţă poate departe cu învăţătura veni."* [1]

Dacă în accepţiunea lui Diderot geniul poate fi uneori un spirit turbulent care poate produce mari acte de dezordine în societate şi în cultură din cauză că el anticipează cu mult destinul artei şi al lumii viitoare, la Goethe marile talente apar în ipostaza *„celor mai frumoase mijloace de împăciuire, geniul exercitînd un fel de ubicuitate care tinde spre general înainte, şi spre particular după experienţă"* [2], fenomen ce iese în relief prin opera de artă.

Personaj de excepţie, ins integrat în matca lumii în care trăieşte, supraom minat de vicii (Sade), fiinţa dotată cu imaginaţie deosebită şi sensibilitate, creator lucid, forţă care demolează un cadru prea strîmt, geniul este privit în epoca luminilor din cele mai diverse unghiuri de vedere. Feţele acestea multiple ale geniului permit ca sinteza romantică să se producă pe anumite date existente în epoca luminilor, care vor fi doar amplificate de scriitorii şi filozofii de mai tîrziu.

Frumosul. Tentativa de definire a frumosului în vederea detectării sale în natură şi în sfera creaţiei artistice reprezintă una din marile obsesii ale epocii luminilor. Căile de acces spre frumos indică de la început marile direcţii ale gîndirii estetice din această perioadă. Esteticienii vremii vorbesc cînd despre *frumosul natural* şi *frumosul artistic* cînd despre *frumosul absolut, originar* şi *frumosul relativ,* cînd despre frumosul conceput ca o expresie a *plăcerii* şi a *neplăcerii.* Toate

[1] C. Diaconovici-Loga, *Orthografia sau dreapta scrisoare,* Buda, 1818, p. 72.

[2] J. W. Goethe, *Maxime şi reflecţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 91.

Scanned with CamScanner

aceste încercări de clasificare a frumosului ne permit să constatăm că acesta apare fie ca o proiecţie a spiritului uman asupra unei realităţi date, fie ca o *trăsătură obiectivă* a unor obiecte, ce urmează a fi percepute de eul receptorului. În prima ipostază, frumosul este definit prin elemente de ordin psihologic sau etic, în cea de-a doua prin unele trăsături care ţin de structura formală a obiectului estetic. Viziunea spiritualistă asupra frumosului, configurată într-un veac al filozofiei materialiste, apare ca o rezonanţă tîrzie a platonismului, în vreme ce geometria frumosului păstrează unele principii de derivaţie clasică mai recentă.

Încercarea de autonomizare a frumosului din sfera altor valori cu care fusese vreme îndelungată identificat se izbeşte de nenumărate dificultăţi. Rezistenţa spiritelor clasice este încă foarte mare. Cunoscuta teză a lui Boileau : *Rien n'est beau que le vrai,* subliniază tradiţionalele conexiuni care se făceau între *frumos, adevăr* şi *bine.* Punctul acesta este apărat de esteticieni cu o formaţie foarte diferită ca Diderot, Winckelmann, Berkeley, Reid, criteriul simetriei logice şi al funcţiei moralizatoare reprezentînd elementele fundamentale de subliniere a frumosului. Alianţa aceasta de criterii de ordin etic şi formal este foarte evidentă la Shaftesbury. *„Şi astfel, de fapt, cea mai naturală frumuseţe din lume este cinstea şi adevărul moral. Căci frumuseţea înseamnă adevăr. Adevăratele trăsături alcătuiesc frumuseţea unei feţe ; şi adevăratele proporţii frumuseţea arhitecturii ; după cum adevăratele măsuri alcătuiesc frumuseţea armoniei şi a muzicii. În poezie, care este în întregime născocire, perfecţiunea o constituie tot adevărul."*[1]

Frumuseţea operei de artă rezultă din maniera în care părţile sînt subordonate întregului şi din felul în care această mare unitate lasă impresia că este veridică. Calea deschisă de Shaftesbury (1671—1713) în legătură cu definirea conceptului de frumos este continuată de discipolul său Hutcheson (1694—1746). Sentimentul frumosului apare în conştiinţa contemplatorului prin capacitatea acestuia de a percepe *uniformitatea în varietate.* Prin zona sa de configurare, ca şi prin raportul creat între o stare primordială şi alta secundă, Hutcheson distinge *frumosul originar* sau *absolut* de *frumosul*

[1] *Iluminismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu p. 329.

relativ. Frumosul originar este desigur *modelul,* care poate fi natura, corpul omenesc sau anumite obiecte. Frumosul relativ este copia acestuia, imitaţia care se produce prin opera de artă. Raportul dintre *model* şi *copie* este însă conceput de Hutcheson într-o manieră foarte liberă. Faptul acesta îi permite esteticianului englez să ajungă la concluzia că deşi modelul originar nu este, în unele cazuri frumos, calitatea aceasta se poate impune din modul în care a fost realizată imitaţia sa artistică.

Toate consideraţiile de acest gen lasă să plutească într-o anumită confuzie constatarea referitoare la faptul dacă frumosul este un *dat obiectiv* sau este o *proiecţie a spiritului* nostru asupra unei realităţi exterioare lui, valorizată printr-un simţ sau o percepţie specifică. Unii dintre partizanii cunoaşterii prin senzaţie şi reprezentare ca Hume şi Wolff deplasează în modul cel mai evident accentul de pe frumos, privit ca un dat obiectiv, spre modul de resimţire a acestuia pe un plan subiectiv, mediat de sentimentul de *plăcere* sau de *neplăcere.* În aceste cazuri, calitatea estetică a obiectului perceput este înlocuită cu una de ordin utilitar, afectiv sau fiziologic. Transferul acesta de planuri în aprecierea frumosului poate avea şi alte consecinţe. Pentru Burke (1729—1797), de pildă, calea de percepere a frumosului se bazează pe un proces de intropatie. De aceea, frumosul apare ca o *relaţie* între conştiinţa sensibilizată printr-o anumită pasiune şi calităţile unui anumit obiect. Definiţia dată de Burke este elocventă în acest sens. *„Prin frumos înţeleg acea calitate sau acele calităţi ale corpurilor care provoacă dragostea sau o pasiune asemănătoare."*[1]

Demn de reţinut ni se pare în acelaşi timp la Burke felul în care stabileşte distincţia între *sublim* şi *frumos.* Sublimul este definit prin termeni de natură psihologică, măreţia sa depăşind cu mult sfera reacţiilor produse de frumosul artistic. Sublimul produce reacţii de frică, uimire, durere şi pericol. Frumosul trezeşte dragostea în formele ei cele mai pure. Comparaţia între sublim şi frumos este semnificativă pentru atributele specifice celor două categorii. *„Căci obiectele sublime sînt vaste ca dimensiuni, iar cele frumoase, prin compara-*

[1] *Ilumi iismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 33.

Scanned with CamScanner

ție, mici. Frumosul trebuie să fie neted și șlefuit, măreția, aspră și neîngrijită, frumosul trebuie să se ferească de linia dreaptă, totuși să devieze pe nesimțite de la ea, măreția în multe cazuri iubește linia dreaptă și cînd se abate de la ea o face foarte puternic, frumosul nu trebuie să fie obscur, măreția trebuie să fie întunecată și mohorîtă, frumosul trebuie să fie ușor și delicat, măreția trebuie să fie solidă, ba chiar masivă."[1]

Criticînd excesele de subiectivism ale unora dintre esteticienii englezi, ca și tendința altora de a reduce frumosul doar la proporție și modul de structurare internă, Diderot face o amplă sinteză a discuțiilor despre frumos, pentru a-și prezenta în cele din urmă punctul său de vedere „*Frumos,* scrie Diderot, *e un cuvînt pe care îl aplicăm la o infinitate de lucruri, dar oricare ar fi deosebirea dintre acele lucruri sau facem noi o falsă aplicare a termenului frumos, sau există în acele lucruri o însușire căreia termenul de frumos îi servește drept semn.*"[2] Căutînd să detecteze trăsătura fundamentală care îi poate conferi unui obiect o valoare artistică, Diderot precizează că ea este „*aceea a cărei prezență le face pe toate frumoase ; a cărei frecvență sau raritate, dacă ea este susceptibilă de frecvență sau raritate, le face mai mult sau mai puțin frumoase ; a cărei lipsă le face să înceteze de a mai fi frumoase.*"[3]

Sesizînd o anumită latură inefabilă a frumosului, Diderot încearcă să-l supună unei definiții logice, abstracte. „*Numesc deci frumos în afara mea, tot ce conține ceva în stare să-mi trezească în minte ideea de raporturi ; și frumos în raport cu mine, tot ce-mi trezește această idee.*"[4]

În corul esteticienilor preocupați să definească frumosul, vocea lui Voltaire indică spiritul unui veac relativist. Și pentru autorul *Dicționarului filozofic,* frumosul reprezintă o *relație.* Dar aceasta este determinată de cultură, gust și mai ales de subiectivitatea celui care emite judecăți de valoare. De aceea Voltaire afirmă că dacă un broscoi ar putea fi întrebat ce este pentru el frumos, ar răspunde, fără îndoială, că broscuța sa.

[1] *Iluminismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 338.
[2] Diderot, *Scrieri despre artă,* București, Ed. Meridiane, 1967, p. 439.
[3] *Op. cit.,* p. 439.
[4] Ibidem.

Scanned with CamScanner

Accepţiunile conceptului de frumos în epoca luminilor indică linia sinuoasă a unei gîndiri estetice pline de contradicţii, în care înfruntarea dintre nou şi vechi se face profund simţită. Să nu uităm că înainte de romantici, Bodmer a încercat să acrediteze *urîtul din natură,* ca un factor generator de frumos în artă.

Imaginaţie, simţ interior, gust. Într-un poem cu un evident caracter didactic, M. J. Chénier exprima programul estetic al unei epoci dominate încă de gîndirea clasică. Toate conceptele definite de el cu acest prilej, sînt aşezate sub semnul raţiunii.

C'est le bon sens, la raison qui fait tout :
Vertu, génie, esprit, talent et goût.
Qu'est-ce vertu ? raison mise en pratique ;
Talent, raison produite avec éclat ;
Esprit ? raison qui finement s'exprime.
Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat,
Et le génie est la raison sublime.

Modul acesta de gîndire va fi pe parcursul secolului al XVIII-lea abandonat încetul cu încetul. Imaginaţia este cea dintîi facultate spirituală ce capătă un drept de cetăţenie în explicarea procesului de creaţie artistică, în pofida reticenţelor manifestate încă de unii critici. În articolul despre *Geniu*, Diderot demonstrează că *„În omul dominat de imaginaţie, ideile se leagă prin împrejurări şi prin sentiment."* [1] Gottsched are în vedere rolul fanteziei pentru realizarea unui bun poet, dar consideră că aceasta nu poate fi fructificată în modul cel mai fericit dacă nu este susţinută de erudiţie. Spirit raţionalist, criticul german are mari rezerve faţă de excesele imaginaţiei. *„O fantezie prea înfierbîntată, dacă focul ei nu este temperat printr-o raţiune sănătoasă, are ca rezultat scriitori nebuni."* [2]

Marmontel demonstrează însă că imaginaţia nu este necesară doar pentru creatorul de artă, ci şi pentru criticul literar. Elogiul cel mai entuziast adus imaginaţiei vine din partea lui Voltaire. Aşa se şi explică de ce Voltaire a preferat să scrie articolul despre *Imaginaţie* pentru *Enciclopedie.* Scriitorul francez stabileşte o strînsă relaţie între *imaginaţie* şi *memorie.*

[1] *Iluminismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 257.
[2] *Vol. cit.,* p. 257.

Scanned with CamScanner

De aceea, el defineşte această facultate psihică ca o putere de care dispune fiecare fiinţă sensibilă de a-şi reprezenta lucrurile, sprijinindu-se, desigur şi pe memorie. Voltaire deosebeşte de la început *imaginaţia pasivă* de *imaginaţia activă.* Prima este o derivaţie a memoriei. Ea vehiculează o mulţime de imagini pe care nu le poate controla, asemuindu-se, din acest punct de vedere, cu visul. Imaginaţia activă este cea care furnizează informaţii memoriei, contribuind la realizarea procesului de creaţie. Diferită de la o persoană la alta, privită de Voltaire ca un dar al naturii, ea este considerată de el ca un atribut fundamental al oamenilor de geniu din toate domeniile, deoarece Arhimede trebuie să fi avut tot atîta imaginaţie cît şi Homer. În Anglia, Addison a scris unsprezece articole, intitulate programatic *Plăcerile imaginaţiei.* Addison distinge „plăcerile primare ale imaginaţiei" rezultate din spectacolul oferit de anumite lucruri văzute, ce impresionează prin mărime, noutate şi frumuseţe, de „plăcerile secundare", prilejuite de anumite tipuri de artă ca sculptura, pictura, muzica etc. [1]

Filozoful vienez Baumeister studiază funcţia imaginaţiei în general. El scrie că *„Facultatea reprezentării din nou a lucrurilor absente, a reînnoirii vechilor percepţii se numeşte fantezie sau imaginaţie."*[2] Cercetînd legile imaginaţiei, Baumeister stabileşte că ea nu poate reprezenta lucruri care să nu fi fost înainte percepute prin simţuri. Forţa ei maximă apare atunci cînd nu se declanşează sub incitaţia unor simţuri externe. Semnificativ ni se pare însă faptul că Baumeister consideră că de imaginaţie depinde *capacitatea de a plăsmui.* Cînd plăsmuirea se bazează pe idei ce nu se contrazic se produce o *ficţiune posibilă,* cînd aceste idei se resping, imaginaţia a generat doar o *himeră.* Concluzia lui Baumeister că *„Sufletul lucrează în vis după legea imaginaţiei"* [3], reprezintă una din cele mai strălucite anticipări acreditate de psihologia modernă. În cadrul epocii doar Diderot mai stabileşte o relaţie atît de strînsă între *starea de reverie* şi rolul actului imaginar.

Simţul interior. Imaginaţia apare astfel în cele mai multe cazuri ca un atribut fundamental al spiritelor creatoare. Rolul

[1] K. E. Gilbert şi H. Kuhn, *Istoria esteticii,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 219–221.
[2] *Iluminismul,* II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 115.
[3] *Op. cit.,* II, p. 117.

Scanned with CamScanner

ei este de asemenea notabil şi în procesul de receptare a frumosului. De aceea esteticienii preocupaţi de definirea conceptului de frumos se străduiesc să caute şi căile prin care acesta este valorizat de eul receptor. Dar pe măsură ce opera literară nu mai este privită ca un produs exclusiv al raţiunii, deoarece la realizarea ei contribuie numeroşi factori de ordin afectiv, nici căile de acces spre aceasta nu mai pot fi reduse la înţelegerea sa pur raţională. Aşa începe examinarea intuiţiei, a gustului individual şi mai ales a „simţului interior" pe care şcoala estetică engleză l-a impus ca element fundamental al actului de cunoaştere a operei literare. Acreditarea unui asemenea concept era plină de dificultăţi. Cînd Laurence Binyon descrie modul în care erau emise judecăţile literare în secolul al XVIII-lea, observăm cît de mare era ataşamentul faţă de criteriul raţiunii şi al regulilor clasice. *„Nici o perioadă nu a avut într-o mai mare măsură curajul gustului ei. Geniului, oricît de irezistibil, nu trebuiau să i se ierte excesele şi licenţele. Nici Shakespeare, nici Milton nu l-au intimidat pe dr. Johnson ; fiecare e obligat să se supună tribunalului raţiunii. Domnia raţionalităţii a zămislit încă o dată ceva analog cu sistemul şi coeziunea ce caracterizaseră spiritul medieval."*[1]

În acest climat Shaftesbury a pus în circulaţie conceptul de *„simţ"*, conceput ca modalitate de comprehensiune a operei de artă. Dar, *„simţul frumosului, aşa cum îl concepe Shaftesbury nu are prea mult de-a face cu simţurile propriu-zise, fiind mai degrabă, o funcţie atotcuprinzătoare. Ea ne determină să trecem în experienţa estetică de la efect la cauză, de la exterior la interior şi de la parte la întreg."*[2] Conceptul de *„simţ"* nu este însă eliberat de Shaftesbury de toate implicaţiile sale raţionale. Pe măsură ce actul de valorizare a creaţiei artistice apare tot mai pregnant ca un proces intern de simpatie, coeficientul său intelectual începe să dispară. Pentru Hutcheson, de pildă, *simţul interior* facilitează judecăţile estetice fără să implice unele motivaţii raţionale, nici adeziuni afective, bazate pe dorinţă. Simţul frumosului este un dar natural şi înnăscut în fiinţa umană. Hutcheson precizează că *„dacă nu am avea în mod natural un simţ al frumosului, cum ar putea observaţia noastră să fie satisfă-*

[1] R. E. Gilbert şi H. Kuhn, *Istoria esteticii*, p. 217.
[2] *Op. cit.*, p. 222.

Scanned with CamScanner

cută de o imitaţie exactă, mai mult decît de observarea situaţiei a cincizeci sau o sută de pietricele aruncate la întîmplare ? Şi chiar dacă le-am observa foarte des, nu ne-am putea închipui că ele devin frumoase." [1]

De la partizanii *simţului interior*, investit cu capacitatea de detectare a frumosului, gîndirea estetică din epoca luminilor ajunge la înţelegerea funcţiei emotive a artei şi, totodată, la convingerea că sentimentele deţin un rol foarte cuprinzător în acceptarea creaţiei literare. Abatele Dubos este acela care acreditează ideea că sentimentele ne conving mult mai sigur de efectele pe care le produce o operă asupra noastră, decît argumentele de alt ordin. G. B. Vico se situa pe acelaşi plan, atunci cînd observa că în procesul de cunoaştere oamenii mai întîi simt, pe urmă se emoţionează şi abia în cele din urmă reflectează asupra stării lor psihice.

Simţirea interioară în faţa frumosului nu este însă egală la toţi oamenii. Înnăscut, simţul frumosului este educabil şi perfectibil (Hutcheson). În felul acesta el se transformă în *gust artistic*, concept ale cărui componente sînt mult mai clare decît acelea ale *simţului interior*. Pentru Voltaire, de pildă, gustul devine, alături de fantezie, un criteriu fundamental de apreciere a geniului. El este de asemenea de părere că geniul nici nu poate să apară într-o cultură atîta vreme cît limba şi moravurile nu au fost curăţate de impurităţi şi *bunul gust* nu s-a format. În acest caz, evident că nu mai este vorba de *gustul universal*, pe care l-am întîlnit şi la Boileau. În epoca luminilor, gustul este privit atît ca un fenomen obiectiv, cît şi ca unul subiectiv. Dacă gustul se poate forma şi dezvolta prin educaţie, el rămîne totuşi un atribut specific fiecărui individ. Din această cauză receptarea operei literare nu se mai bazează pe anumite legi general valabile, ci pe marea diversitate a gustului individual, care face ca judecăţile de valoare să difere adeseori de la un receptor la altul.

Oricît ar părea astfel de ciudat, estetica din epoca luminilor reprezintă zona cea mai elocventă în care lumea nouă începe să se distanţeze pe plan artistic de cea veche.

Diagrama ideilor estetice din secolul luminilor ne permite să observăm că în cadrul epocii predomină încă manualele de

[1] *Iluminismul*, II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 345.

Scanned with CamScanner

poetică de factură clasică şi tratatele de estetică cu aceeaşi orientare. În ansamblul acestora operele literare reprezintă doar elemente de ilustrare a unor principii, deoarece critica nu s-a desprins încă din sfera estetică normativă. Năzuinţa spre sistem rămîne în cele mai multe cazuri dominantă, articolele de critică, cronicile şi eseurile de mici dimensiuni fiind încă restrînse. În această perioadă a apărut doar şi conceptul de estetică, ca denumire a unei discipline care investighează legile artei. Pornind de la Leibniz şi Ch. Wolff, învăţatul german Baumgarten publică în 1750 *Aesthetica.* Opera acestuia nu este numai o tentativă de cristalizare a temeliilor filozofice ale creaţiei artistice, ci şi o năzuinţă de a pune în lumină atît legile generale ale artei, cît şi pe acelea specifice diferitelor domenii de creaţie. Semnificativ ni se pare la Baumgarten faptul că după ce cercetează specificul cunoaşterii senzoriale şi intelectuale ajunge la concluzia că asemenea modalităţi gnoseologice nu pot sta la temelia operei de artă deoarece ea este produsul fanteziei. Arta, precizează el, este doar ceva analog raţiunii, dar nu poate fi considerată un produs al raţiunii pure. Baumgarten constituie astfel încă un exemplu din care rezultă că viziunea raţionalizatoare, dogmatică a artei, începe să fie abandonată în avantajul unor factori mai complecşi care stau la baza procesului de creaţie.

Polemicile îndelungate despre artă, susţinute şi de antinomia dintre clasici şi moderni, se soldează astfel cu victoria fermă a spiritului modern. Pe această cale evoluează atît articolele ocazionale, cît şi tratatele erudite de estetică. Învingători, partizanii lui Shakespeare impun statutul specific al creaţiei, bazat pe fantezia creatoare şi pe legile interne ale autorilor. Imaginaţia, gustul, individualitatea artistică etc. încep să capete un credit tot mai larg în viaţa literară, mai ales în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Însăşi înţelegerea conceptului de *mimesis* devine mult mai elastică. Accentul pus pe legile generale ale artei, deosebite de alte forme ale cunoaşterii, vizează în cele din urmă specificul fiecărei arte. Originalitatea în creaţie capătă un sens nou, şi o dată cu configurarea sentimentelor naţionale, mai ales în anumite ţări care se găseau sub diverse ocupaţii străine, literatura tinde spre surprinderea specificului naţional. Exemplele pe

Scanned with CamScanner

care le oferă estetica şi creaţia iluministă din Germania şi Italia, sau din unele ţări din sud-estul Europei sînt ilustrative în acest sens.

În literatura română, un scriitor iluminist cu educaţie clasică, cum era I. Budai-Deleanu, pledează pentru introducerea eroilor naţionali în poezie. Fenomenul este simptomatic pentru toate ţările ostile hegemoniilor străine, fie ele politice sau literare. Pe această cale deschisă de partizanii spiritului modern, estetica preromantică va face considerabili paşi înainte. Va trebui să mai treacă multă vreme pînă cînd spiritul nou din epoca luminilor să fie înţeles la justa sa valoare. Abia atunci, romanticii vor căpăta o adevărată nostalgie pentru gustul unei epoci, aparent perimate, care le-a pregătit însă intrarea triumfală în istoria culturii. [1]

[1] S. O. Simches, *Le romantisme et le goût du XVIII-e siècle*, Presses Universitaires, Paris, 1964, p. 1—5.

Scanned with CamScanner

ROLUL CRITICII LITERARE ÎN EPOCA LUMINILOR. CONFIGURAREA SPIRITULUI ISTORIST.

Orice operă de istorie a criticii se izbeşte de unele obstacole metodologice şi obiectuale. Ele rezultă atît din întrebarea referitoare la perioada istoriei în care critica literară s-a configurat ca o disciplină autonomă, cît şi din sensurile cu care este investit conceptul de critică. Partizanii ideii că în anumite epoci mai îndepărtate, demersul critic spre opera literară nu poate fi despărţit de alte discipline care o studiază, cum sînt poetica, retorica şi teoria literară, consideră că istoria criticii începe din antichitate.[1] Adepţii punctului de vedere că critica devine o disciplină autonomă abia în veacul al XVIII-lea stabilesc punctele de plecare ale criticii moderne abia în epoca luminilor.[2] Problemele de periodizare a istoriei criticii sînt intim legate de accepţiunile pe care cercetătorii le dau acestui concept.

J. C. Carloni şi Jean C. Filoux precizează că *„A da o definiţie a criticii literare înseamnă a indica scopurile pe care şi le propune şi metodele pe care le întrebuinţează."*[3] Stăruind asupra sensurilor conceptului, aceiaşi autori adaugă că *„critica literară consistă în a examina operele şi autorii vechi sau contemporani, în scopul elucidării, explicării şi aprecierilor."*[4]

Avînd în vedere atît riscurile ce pot rezulta din confuzia între critica şi istoria literară, dar şi neajunsurile ce se pot naşte din separarea excesivă a acestor *demersuri intelectuale* spre opera literară, Pierre Moreau atrage atenţia asupra faptului că orice istorie a criticii literare este pîndită de mai multe riscuri. *„Întîi aceste două pericole contrarii : a confun-*

[1] W. K. Wimsatt, Cl. Brooks, *Literary Criticism,* Random House, New York, 1957.

[2] R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik,* 1750—1830, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt, 1959, pp. 15—25.

[3] J. C. Carloni şi J. C. Filoux, *La critique littéraire,* Presses Universitaires, Paris, 1966, p. 15.

[4] *Op. cit.,* p. 6.

Scanned with CamScanner

da critica literară cu istoria literară, a neglija relaţiile reciproce, intime dintre acestea." [1]

Accepţia mai largă sau mai restrînsă a conceptului de critică literară permite ca unii autori să înceapă studiul ei din antichitate (Wimsatt şi Brooks), în timp ce Carloni şi Filoux consideră Renaşterea, clasicismul şi iluminismul doar ca o *preistorie a criticii,* iar René Wellek demonstrează că începuturile criticii literare moderne se situează în jurul anului 1750, cînd se produce o diversificare a metodelor şi a sistemelor critice şi are loc un evident proces de autonomizare a acestei discipline, faţă de alte tipuri de demersuri intelectuale, preocupate de studiul operei literare. În epoca luminilor, cercetătorul american distinge o *critică de autoritate,* una *raţională* şi alta de *gust.* Dacă izvoarele primelor două direcţii rămîn cele oferite de antichitate şi de poeticele secolului al XVII-lea, *critica de gust* reprezintă nota modernă a metamorfozei ideilor literare din această perioadă. Deoarece în epoca lui Boileau nu se poate vorbi de autonomia actului critic, ci doar de existenţa manualelor de poetică, cu un caracter normativ, opinăm pentru ideea că, în accepţiunea sa curentă de studiu sincronic al operei, critica modernă începe să se cristalizeze abia în epoca luminilor.

Ca şi în alte perioade de dezvoltare a ideilor critice şi în secolul al XVIII-lea, actul critic este exercitat atît de scriitori, cît şi de critici de profesie. Dominantă în cadrul epocii rămîne mai ales contribuţia unor scriitori ca Diderot, Voltaire şi Goethe. Dintre critici, un relief specific prezintă studiile lui Lessing şi Herder, ca şi acelea ale lui Vico, în timp ce ideile exprimate de S. Johnson, Pope, Gottsched, Marmontel, S. Mercier nu au decît arareori o amprentă originală notabilă. Opoziţia dintre clasici şi moderni iese şi pe acest plan cu multă putere în evidenţă. Apelul la unele criterii cum sînt acelea de modele, verosimilitate, unitate, gust universal, întîlnit la Johnson, Pope, Gottsched şi Voltaire trădează un puternic ataşament pentru principiile clasice. Judecăţile exprimate de Voltaire, Johnson şi Pope asupra lui Shakespeare sînt enunţate din perspectiva unei poetici clasice, bazate pe respectarea regulilor celor trei unităţi, a separării genurilor şi a veri-

[1] P. Moreau, *La critique littéraire en France,* Armand Collin, Paris, 1960, p. 5.

Scanned with CamScanner

dicităţii caracterelor. Este adevărat că Voltaire vorbeşte în scrierile sale adeseori despre gust, iar în *Eseul despre poezia epică* afirmă că evaluarea operei unui poet presupune o anumită sensibilitate şi scînteie a spiritului creator. Dar valorile situate în paradisul voltairian sînt Bossuet, Corneille, Racine, La Fontaine, Boileau, Molière etc. Ataşamentul său faţă de valorile clasice şi rezervele faţă de epoca sa, pe care o consideră în declin pe plan literar, trădează un spirit conservator. Vocea care anunţă un spirit nou în cadrul criticii franceze îi aparţine lui Diderot. Autorul *Saloanelor,* a *Paradoxului despre un comedian* şi al remarcabilului eseu despre Richardson este tipul criticului plin de contradicţii, care caută să înţeleagă într-o manieră cît mai adecvată scriitorii şi arta din vremea sa. Adept al emoţionalismului în roman, partizan al interpretării teatrale lucide, promotor în critica plastică a unor idei care anticipează impresionismul, Diderot are o înţelegere mult mai profundă a valorilor artistice din epoca sa decît alţi contemporani.

Dar nota modernă cea mai autentică în peisajul epocii o aduc unii critici germani ca Lessing şi Herder. Ataşamentul lui Lessing faţă de Shakespeare şi rezervele formulate faţă de Corneille şi Racine subliniază o adeziune netă la spiritul nou al epocii, „magul nordului" fiind adevărata piatră de încercare pentru cei mai mulţi critici şi esteticieni din epoca luminilor. În acest context doar un sturmer entuziast ca Herder produce o adevărată revoluţie în istoria ideilor critice. Elogiul lui Ossian şi Shakespeare, înţelegerea pe care o are ca şi Vico pentru poezia populară etc. marchează într-adevăr o nouă orientare în diagrama ideilor critice din epoca luminilor.

Dar pe tot parcursul epocii studiul concret al operei literare, ca şi tentativa de înscriere a acesteia într-o anumită devenire istorică apare destul de rar. Demne de luat în consideraţie sînt însă profesiunile de credinţă despre rolul criticii, deoarece ilustrează felul în care epoca lua act despre propria sa literatură. Semnificativ ni se pare de asemenea faptul că înşişi scriitorii simt nevoia să justifice necesitatea actului critic. Houdar de la Motte scrie că *„Critica este fără îndoială permisă în republica literelor. Ea este legitimă deoarece este un drept natural al publicului de a judeca operele care îi sînt prezentate ; ea este utilă pentru că nu tinde decît să te facă*

Scanned with CamScanner

să judeci printr-o apreciere serioasă și detaliată defectele și calitățile operelor." [1]

Vico apără și el critica în numele adevărului controlabil pe care scriitorii trebuie să-l propage prin operele lor. Dacă critica dăunează copiilor, după părerea sa, ea este necesară pentru oamenii instruiți, tocmai pentru a-i introduce în tainele artei poetice. Dar într-o epocă în care Europa apare pentru cei mai mulți scriitori ca un veritabil *globus intelectualis*, unii critici ca Voltaire, Johnson, Lessing și alții, își propun adeseori să compare scriitorii din trecut cu cei din prezent sau pe cei dintr-o anumită arie de cultură cu cei care trăiesc într-un alt climat de existență. Este însă straniu faptul că anumiți critici cu o autentică formație europeană, cum era Herder, consideră acest procedeu ca un act de încălcare a *unicității* operei de artă. Herder pornea de la asemănarea pe care a stabilit-o între un muzeu imaginar al literaturii și ordinea firească a plantelor sau a florilor dintr-o grădină. De aceea, el cerea ca așa cum *„fiecare floare trebuie să fie lăsată la locul ei"* și operele literare să nu fie tulburate din *„locul ce le-a fost dat de ordinea divină"*. [2] Replica dată lui Herder vine din partea lui Friedrich Schlegel care anunță o altă epocă în istoria criticii. El sublinia faptul că *„Privirea fiecărei flori a artei la locul și la timpul său, fără nici o apreciere, nu duce la niciun rezultat, ca și cînd totul ar trebui să fie cum este și cum a fost."* [3]

Dar pe parcursul epocii luminilor nu se produce numai alianța dintre estetică, filozofie și critica literară, determinată atît de necesitatea explicării procesului de creație artistică, precum și de nevoia emiterii unor judecăți estetice cît mai corecte. Istoria literară reprezintă noua disciplină care va deveni un auxiliar din ce în ce mai prețios al criticii literare. Este adevărat că asocierea între termenul de *literatură* și acela de *istorie* se produce cu o vădită dificultate. Robert Escarpit atrage în *Histoire de l'histoire de la littérature* (1958) atenția asupra faptului că și în secolul al XVIII-lea termenul de literatură avea mai multe semnificații, fiind uneori identificat cu

[1] *Iluminismul*, II, Antologie... de Romul Munteanu, p. 301.
[2] Apud N. Mecklenburg, *Kritisches interpretieren*, Nymphenburger Verlags-Handlung, München, 1972, p. 135.
[3] *Op. cit.*, p. 136.

Scanned with CamScanner

acela de instituţie culturală. În acest sens, Voltaire afirmase că Chapelain avea „o literatură imensă", accepţiune ce poate fi întîlnită şi în dicţionarul lui Johnson din 1755. Dar pe măsură ce asemenea confuzii au fost limpezite, asocierea între termenul de *literatură* şi cel de *istorie* este tot mai frecventă. Istorismul iluminist a dus la apariţia unor opere notabile pe acest plan. Alături de *cursul de literatură* al lui La Harpe au apărut operele de sinteză ca *Istoria literaturii italiene* (1772) de G. Tiraboschi, *Compendiul de istorie a literaturii germane* (1790) de Koch etc. Termenii de *storia della letteratura, Literaturgeschichte, histoire de la littérature, history of... literature* etc. pătrund în cele mai diverse arii de cultură.

Constituită ca un act de reflecţie pe marginea literaturii, ca o încercare de justificare a unor judecăţi de valoare, critica literară se cristalizează ca o disciplină independentă ce deschide astfel calea istoriei literare.

Scanned with CamScanner

SECOLUL AL XVIII-LEA ŞI HEGEMONIA ROMANULUI PE PLAN LITERAR

Semnificaţiile romanului. Unul din fenomenele caracteristice pe care ni le oferă evoluţia creaţiei literare din secolul al XVIII-lea este prilejuit de linia ascendentă a prozei în ierarhia valorilor literare din această epocă.

Într-o perioadă de hegemonie a esteticii normative, concretizată în diverse arte poetice, singurul gen care nu fusese codificat era proza. Faptul acesta prezintă avantajul unei mai mari libertăţi creatoare pentru autorii de romane, nuvele, memorii, jurnale, însemnări de călătorie, dar întreţinea încă multă vreme prejudecata că de vreme ce proza nu are un statut propriu, codificat în arte poetice, ea constituie un fenomen artistic minor, aşezat le periferia literaturii sau în afara acesteia. Şi totuşi, într-o perioadă în care dogmele clasicismului întreţineau tentativa permanentă de discreditare a romanului, acesta înregistra o dezvoltare excepţională, valoarea şi diversitatea sa impunînd posterităţii o evaluare cu totul deosebită a acestuia faţă de aceea de care a beneficiat, în cele mai frecvente cazuri, de-a lungul secolului al XVIII-lea. Faptul acesta ne obligă să precizăm de la început că, indiferent de atitudinea faţă de literatură a esteticienilor şi a unor scriitori din acest veac, romanul se impune ca un gen major ale cărui direcţii de dezvoltare reprezintă adeseori strălucite anticipări ale prozei moderne.

Interesul crescînd al scriitorilor, ca şi al publicului pentru roman, poate fi ilustrat şi de o anumită linie progresivă a cifrelor din cadrul unor literaturi naţionale, care constituie şi ea specificul acestei epoci de eflorescenţă a romanului. Referindu-se la dezvoltarea romanului german din secolul al XVIII-lea, Wolfgang Kayser precizează că în anul 1740 au apărut 10 romane, în 1770 au fost tipărite 100, în 1785 numărul romanelor s-a ridicat la 300 iar în 1800, romanul a atins cifra de 500 [1], impresionantă pentru acea vreme.

Bineînţeles că eflorescenţa artei romaneşti din secolul al XVIII-lea nu rezultă numai din cifre, ci mai ales din prezenţa unor forţe creatoare autentice care au pus bazele unor ade-

[1] W. Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1936, p. 6.

Scanned with CamScanner

vărate şcoli ale romanului chiar dacă acestea n-au fost dublate de o critică de susţinere.

Metamorfoza literaturii, pe care o oferă întregul spectru al secolului al XVIII-lea, impune observaţia că romanul pastoral, de aventură galantă, ca şi romanul de fabulaţie istorică, intră în penumbră, unele forme ale acestor genuri înregistrînd un declin definitiv.

Degradarea unor forme romaneşti şi sporirea prestigiului altora este determinată în primul rînd de finalitatea pe care proza o capătă în secolul luminilor. Referindu-se la acest fenomen Henri Coulet precizează că în această epocă romanul : *„A fost învestit cu o nouă obligaţie : de a înfăţişa omul modern, de a-l ajuta să-şi definească ambiţiile, într-o lume unde barierele sociale şi religioase şi-au pierdut rigiditatea şi unde toate credinţele sînt supuse unui examen“.* [1]

Cercetînd raportul dintre gîndirea filozofică şi arta romanescă, acelaşi istoric literar surprinde un alt aspect specific rezultat dintr-o intenţie comună a filozofiei luminilor şi a prozei, realizată însă în fiecare domeniu cu mijloacele sale specifice : *„Ceea ce filozofia întreprinde prin raţionament şi prin polemică, el <romanul> face fără dogmatism, fără plan, reabilitînd instinctul şi pasiunile, narînd izbînzile indivizilor energici, descriind căutarea fericirii, angoasele şi speranţele sufletelor care trebuie să-şi transfere idealul din cer pe pămînt“.* [2]

Într-adevăr, de la Defoe, Swift, Marivaux, Lesage pînă la Voltaire, Diderot, Fielding, Sterne, Richardson, Rousseau, Goldsmith şi Goethe, romanul din epoca luminilor evoluează pe căile cele mai diferite, aducînd în peisajul literar al epocii noi tipologii umane, alte aspecte ale comportamentului cotidian, toate acestea fiind susţinute de o mare diversitate de procedee artistice care contribuie şi ele la multiplicarea structurilor compoziţionale din arta romanescă.

Raportînd evoluţia romanului din secolul al XVIII-lea la cea din veacul anterior, o primă observaţie care se impune vizează deplasarea accentului de pe intriga susţinută de evenimente palpitante spre intriga în care suita de întîmplări

[1] H. Coulet, *Le roman jusqu'à la révolution*, vol. I, Armand Collin, p. 318.
[2] *Op. cit.*, p. 318.

este destinată să sublinieze în primul rînd un anumit comportament uman, o fizionomie spirituală, o conduită morală exemplificatoare. În felul acesta, fără să putem afirma că este abandonat, romanul evenimentelor începe să-şi piardă autonomia, convertindu-se într-un roman al individului. Şi astfel, fără să-şi piardă caracterul captivant, evenimentele au din ce în ce mai puţin o semnificaţie în sine, fabulaţia fiind subordonată adeseori unui scop superior ei.

Într-o epocă de dominare a filozofiei antropocentriste de apologie a individualismului burghez, era firesc ca şi romanul, servind idealurilor acestei lumi noi, care avea acces la cultură, să aibă o finalitate asemănătoare. Referindu-se la contextul social-istoric care generează literatura individului din noua societate în ascensiune criticul polonez Jan Kott scrie că : *„Romanul s-a născut într-o anumită măsură ca un poem al eroului din rîndurile burgheziei. Din această clipă moartea genurilor clasice era numai o problemă de timp. Burghezia şi-a găsit propria formă literară. Aceasta nu semnifică doar un progres al genului. Are loc o revoluţie care este literatura însăşi, care şi-a modificat rolul social şi şi-a lărgit sfera de influenţă“.* [1]

Fără să excludă alte modalităţi, preferinţa dominantă pentru romanul individului pe parcursul secolului al XVIII-lea iese în relief şi prin titlurile unor opere româneşti de prim rang. Limitîndu-ne la exemplele cele mai ilustrative, reţinem faptul că Lesage a scris *Gil Blas,* Marivaux — *Viaţa Marianei,* Diderot — *Jacques Fatalistul* şi *Nepotul lui Rameau,* Voltaire a avut un larg succes cu *Zadig* şi *Candid,* Fielding a scris *Tom Jones* şi *Joseph Andrews,* L. Sterne — *Tristam Shandy* şi Richardson a impus un nou gen cu *Pamela* şi *Clarissa Harlowe.* Rousseau s-a înscris şi el în acelaşi spirit cu *Emil* şi *Noua Eloiză,* Goethe cu *Werther,* iar la noi, mult mai tîrziu, Bolintineanu continuă genul cu *Manoil* şi *Elena.*

Bineînţeles că într-o epocă în care teoria climatului pătrunde într-o manieră sau alta în cele mai multe culturi europene, preocuparea insistentă pentru romanul individual nu duce la extrapolarea acestuia dintr-un anumit climat social-istoric concret. Eroii din operele româneşti sînt astfel întotdeauna pro-

[1] J. Kott, *Die Schule der Klassiker,* Henschenverlag, Berlin, 1954, p. 135.

iectaţi pe un anumit fundal social, istoriceşte determinat. Afirmînd idealurile unei noi lumi sau năzuinţe pur personale, eroul din romanul secolului al XVIII-lea vine în conflict cu mediul ambiant. Urmărite pe plan moral, erotic, religios, politic etc. raporturile acestea de adversitate dintre individ şi societate sînt precumpănitoare în arta romanescă din secolul luminilor.

Într-o epocă de mare prestigiu al ideilor, anumite convingeri filozofice, pedagogice, social-politice, teologice, etice pătrund şi în substanţa epică a romanului. Din această cauză reconstruirea realităţii este făcută adeseori din perspectiva unor astfel de convingeri, tezismul, conceput în sensul său cel mai bun, fiind considerat ca un fenomen firesc în literatura vremii. Este suficient să avem în vedere anumite opere, ca *Zadig* şi *Candid* de Voltaire, *Jacques Fatalistul* de Diderot, *Emil* de Rousseau, *Pastorul din Wakefield* de Goldsmith, *Robinson Crusoe* de Defoe, pentru ca ilustrarea acestei orientări să fie suficient de convingătoare. Dar bineînţeles că nu toate romanele din secolul al XVIII-lea pleacă de la anumite premise teoretice prestabilite. Semnificativ rămîne însă faptul că şi acele opere romaneşti, care nu sînt pătrunse în mod direct de un anumit spirit filozofic, sînt realizate printr-o asemenea unificare a evenimentelor încît să transmită o lecţie morală sau socială cu caracter exemplificator. Romanul picaresc *Gil Blas* de Lesage este însoţit de o succintă prefaţă în care autorul relatează o întîmplare cu caracter parabolic. După povestirea acesteia Lesage se adresează direct cititorilor *„Oricine vei fi prietene cititor, tu ai să semeni sau cu unul, sau cu altul dintre aceşti doi şcolari. Dacă îmi citeşti cartea fără să ţii seama de învăţăturile morale pe care le cuprinde, nu vei scoate nici un fel de roade din această lucrare ; dar dacă o citeşti cu atenţie, ai să găseşti, după preceptul lui Horaţiu, ceea ce e de folos amestecat cu ceea ce e plăcut“.* [1]

Îndreptat spre un sens mai precis decît cel din poeticile clasicismului, scopul fundamental al romanului rămîne, şi în veacul luminilor, acela de a instrui şi de a moraliza. Amuzamentul şi utilitatea operelor romaneşti este criteriul de justificare la care prozatorii fac apel în permanenţă. Adeseori

[1] Lesage, *Gil Blas*, ESPLA, 1960, p. 4.

Scanned with CamScanner

spiritele obstinate ale vremii vor respinge opere de autentică valoare artistică în numele acestor criterii.

Un critic francez, astăzi de multă vreme uitat, Lenglet du Fresnoy, scrie o operă voluminoasă, intitulată *Despre foloasele romanelor* (1734) în care pune sub semnul întrebării scrieri ca *Lazarillo de Tormes, Gil Blas,* de Lesage, *Romanul comic* al lui Scarron şi altele. Deşi este nevoit să recunoască faptul că asemenea opere au o anumită graţie şi capacitate de amuzament, iar unele, ca *Gil Blas,* sînt chiar bine scrise, Lenglet du Fresnoy socoteşte că acestea nu merită să rămînă pentru posteritate fiindcă au un caracter local sau accidental. Dar defectul fundamental al acestor opere rezultă, după părerea sa, din faptul că nu au „demnitatea subiectului", „maiestatea personajelor" şi „nobleţea caracterelor". Într-o epocă în care romanul tinde să devină un muzeu imaginar al întregii stratificaţii sociale, îndreptîndu-se adeseori cu precădere spre lumea simplă, neintegrată încă în literatură, Lenglet du Fresnoy pledează pentru romanul aristocratic, inspirat din mediul nobiliar şi din istorie, ca şi tragediile din veacul clasicismului.

Destinat de autor să instruiască, mai ales tineretul, romanul trebuie să fie veridic, dar şi în acest caz noţiunea de veridicitate are o accepţiune foarte restrînsă.

Reacţia faţă de arta romanescă înregistrează astfel, în permanenţă, o curbă foarte sinuoasă. În *Observaţii despre scrierile moderne* (1735—1743) abatele Desfontaines apare ca un spirit mai receptiv faţă de tendinţa romanului de a se constitui într-o viziune panoramică a întregii societăţi. El constată că după ce autorii de comedii au abandonat climatul burghez, s-au apropiat de el romancierii. Aceştia nu mai încearcă nici un fel de sfială în vehicularea unor eroi din popor. Abatele Desfontaines precizează de asemenea că romanul poate fi util unei naţiuni întregi deoarece formează inima şi îmbogăţeşte spiritul tineretului cu ajutorul ficţiunii. Dar dacă unele principii generale ale acestui apărător al spiritului modern sînt judicioase şi pline de sugestii, aprecierile sale directe asupra unor prozatori francezi sînt adeseori de-a dreptul aberante. Prin judecăţile sale estetice el respinge în bloc opera lui Marivaux, Prévost şi Crébillon-fiul, simpatia sa mergînd spre romanele lui Richardson şi Fielding.

Scanned with CamScanner

Diversificarea continuă a romanului a adus astfel în dezbaterea criticii mereu alte forme ale genului. Fiind zona cea mai elastică a creaţiei literare din secolul luminilor, arta romanescă a înregistrat în mod firesc cele mai variate modalităţi de realizare, iar universul romanesc, la rîndul său, s-a constituit din recoltarea unei tipologii umane desprinsă din întreaga stratificaţie socială şi morală a epocii. Romanul putea fi în modul cel mai firesc tragic, comic, serios sau burlesc. El putea fi în acelaşi timp conceput ca un roman al individului, al unei evoluţii urmărită biografic, o cronică de moravuri a unei epoci, sau o reconstituire panoramică a unei ample dinamici umane. Romanul epocii putea în acelaşi timp să-şi îndrumeze atenţia spre comportamentul exterior al individului şi al societăţii, fiind o naraţiune gravă, o cronică a unei lumi văzută la suprafaţă, sau un sondaj al vieţii interioare, realizat într-o perioadă în care psihologia beneficiază de un credit din ce în ce mai mare.

Sub aspectul structurii compoziţionale, dacă romanul din epoca clasicismului era o naraţiune care relata într-o suită cronologică firească o intrigă liniară, susţinută de personaje-agenţi, în secolul luminilor opera romanescă trece şi din acest punct de vedere printr-un complex proces de diversificare. În primul rînd apare o intrigă mult mai complicată, cu invertiri cronologice, absenţe de secvenţe temporale. În al doilea rînd, maniera de relatare a evenimentelor devine şi ea mai variată. De aceea, alături de romanul narativ clasic, îşi face loc *naraţiunea scenică,* de genul celei realizate de Diderot în *Nepotul lui Rameau, naraţiunea epistolară,* întîlnită de Laclos, Richardson şi alţii, *povestirea la persoana întîi.* Însuşi raportul scriitorului faţă de evenimentul narat, faţă de personaje şi cititor, capătă o mare varietate, de la Fielding, Richardson şi Rousseau pînă la Lesage, Marivaux, Diderot etc.

Din această cauză, întrebarea „ce este romanul şi de cîte feluri poate fi ?" devine din ce în ce mai insistentă, lipsa unei arte poetice codificatoare permiţînd cele mai largi divagaţii în jurul acestui concept, cît şi unele manifestări de excesivă prudenţă.

Pornind de la anumite prejudecăţi care duceau la discreditarea romanului, Diderot demonstrează şi el o excesivă prudenţă, atunci cînd face elogiul romanelor lui Richardson „*Prin ro-*

Scanned with CamScanner

man, scrie el, *s-a înţeles pînă azi o ţesătură de evenimente himerice şi uşuratice a căror lectură era periculoasă pentru gust şi moravuri. Aş vrea să li se găsească un alt nume lucrărilor lui Richardson care înalţă spiritul, emoţionează sufletul, respiră peste tot dragostea binelui şi cărora li se spun şi romane*". [1]

Este adevărat că nu există o poetică a romanului din secolul al XVIII-lea, creată de marii scriitori ai vremii, iar criticii care s-au pronunţat asupra acestei specii literare nu sînt nici ei autorităţi de prim rang.

De aceea, atunci cînd prefeţele unor scriitori sau comentariile integrate în operele lor conţin unele elemente de poetică a genului, ne oprim asupra lor. Una dintre cele mai substanţiale contribuţii în acest sens socotim că îi aparţine prozatorului englez Fielding. În prefaţa romanului său, *Joseph Andrews*, scriitorul încearcă să justifice şi să definească romanul comic atît prin raportare la teatru, cît şi la poemul epic serios. Relaţia aceasta dintre roman, teatru şi epopee este normală. Romanul reprezintă una din formele de metamorfozare a poemului epic în proză, iar prin structura intrigii sale piramidale se apropie atît de tragedie, cît şi de comedie. „*Un roman comic* — scrie Fielding — *este un poem eroicomic în proză, ce diferă de comedie, aşa cum poemul epic serios se deosebeşte de tragedie ; acţiunea sa este mai intensă şi mai cuprinzătoare, cercul de întîmplări mult mai larg, iar diversitatea personajelor mult mai mare. Romanul comic se deosebeşte de cel serios prin subiect şi acţiune, adică prin faptul că într-unul acestea sînt grave şi solemne, iar în celălalt uşoare şi ridicole ; în al doilea rînd se deosebeşte prin personaje, cel comic înfăţişînd oameni de jos şi, deci, cu maniere grosolane, în timp ce romanul serios ni-i aduce în faţa ochilor noştri pe cei de rang superior ; în sfîrşit, prin sentimente şi stil, ca şi prin înlocuirea sublimului cu grotescul*". [2]

Fielding rămîne încă tributar clasicismului în privinţa distribuţiei mediului pentru romanul „grav" şi „comic", dar atunci cînd ajunge la reabilitarea burlescului, a caricaturii şi a grotescului în roman, se distanţează în mod evident de poetica clasică. Prozatorul englez justifică aceste categorii este-

[1] Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Garnier, Paris, 1968, p. 29.
[2] Fielding, *Joseph Andrews*, E.L.U., 1966, p. 26.

Scanned with CamScanner

tice şi prin raportarea la artele plastice, fenomen destul de rar la oamenii de litere, cu excepţia celor germani. El consideră că ceea ce este caricatura în pictură reprezintă burlescul în arta scrisului. Spre deosebire de adepţii clasicismului, Fielding este gata să accepte grotescul şi absurdul în literatură, realizabil după părerea sa printr-un transfer de situaţii şi stiluri dintr-un domeniu în altul, sau dintr-un climat în altul.

Dar tot el ajunge la concluzia, acreditată dealtfel şi de arta şi literatura barocă a vremii, că *„monstruosul e mult mai uşor de pictat decît de descris, în timp ce ridicolul e mult mai uşor de descris, decît de pictat"*. [1]

În felul acesta atitudinea scriitorilor faţă de roman subliniază metamorfoza genului şi accepţiunile pe care acesta le-a căpătat prin însuşi procesul creaţiei literare. În momentul în care alături de *romanul serios* au apărut *romanul sentimental* cu un final tragic, de genul celui cultivat de Richardson, Goethe şi Rousseau, *romanul comic,* cultivat de Scarron şi Fielding, *romanul umoristic* realizat de Sterne, *romanul filozofic,* care a cîştigat adeziunea lui Voltaire şi într-o oarecare măsură pe a lui Diderot, întrebarea „ce este romanul ?" rămîne mereu derutantă şi gata să provoace cele mai neaşteptate răspunsuri.

De aceea în Franţa abatele Jaquin în ale sale *Convorbiri despre romane* (1755) realizează un adevărat montaj literar în care dialogul dintre abate, contesă şi cavaler, prin turnura sa socratică, este destinat şi el să ducă la limpezirea conceptului de roman prin raportare la istorie şi epopee. Raportarea la istorie duce de la început la concluzia că şi atunci cînd romanul are o tematică istorică, el rămîne totuşi o operă de ficţiune. Referinţa la epopee impune de asemenea precizarea că în pofida unor asemănări şi a posibilităţii de derivare a romanului din poemul epic diferenţa între acestea nu ţine numai de vers, fiindcă transpunerea în proză a unor opere epice de Ariosto şi Tasso nu duce totuşi la transformarea acestora în romane. De aici concluziile tranşante ale abatelui relative la diferenţele dintre epopee şi roman. Poemul epic impune, după părerea sa, un subiect nobil sau sublim, în vreme ce în roman el poate fi simplu şi lipsit de elevaţia din epopee.

[1] *Op. cit.*, p. 28.

Scanned with CamScanner

Poemul epic cere concentrarea de evenimente, pe cînd romanul tolerează marile digresiuni. Romanul urmăreşte un erou în evoluţia lui sistematică, dar poemul epic nu reţine decît trăsăturile cele mai frapante. Poemul epic se aseamănă cu o furtună care înalţă sufletul, în vreme ce romanul se limitează să sensibilizeze inima.

Nevoia creării unui statut propriu pentru roman, al cărui regim de creaţie să-l diferenţieze atît de epopee cît şi de teatru sau artele plastice, se impune în mod imperios din întreaga dezbatere angajată pe această temă în secolul luminilor.

Cea mai amplă şi în acelaşi timp cea mai consistentă teorie a romanului din secolul al XVIII-lea a fost elaborată de Friedrich von Blanckenburg în *Eseu despre roman* (1774). Modele literare în funcţie de care criticul german şi-a formulat punctele sale de vedere erau extrem de puţine. Din literatura germană, el cunoştea romanul *Agathon* al lui Wieland. *Werther,* deşi apăruse în anul în care autorul a publicat acest eseu, nu beneficiază de nici o menţiune. Din literatura engleză, simpatia sa se îndreaptă spre Fielding şi Sterne, romanele lui Richardson fiind judecate cu notabile reticenţe. Deoarece naraţiunea cu implicaţii comice nu i-a reţinut interesul, referinţele la *Don Quijote* sînt absente, aşa cum lipsesc şi trimiterile sau consideraţiile despre romanul francez, deşi operele lui Marivaux şi Prévost erau în acea vreme foarte cunoscute.

Prima afirmaţie care şochează în acest eseu prin însăşi noutatea sa este chiar definiţia romanului. După opinia lui Blanckenburg finalitatea romancierului este aceea de a reprezenta *istoria vieţii interioare a oamenilor.* Odată prezent acest obiectiv, deosebirea dintre eroul de roman şi eroul de epopee este mai uşor de făcut. Primul apare în universul literar în ipostaza sa de om cu o *viaţă particulară.* Cel de-al doilea este reliefat prin latura *civică* şi *eroică* a existenţei sale. Forţa creatoare a romancierului rezultă astfel în primul rînd din capacitatea de a explora viaţa interioară a personajelor. De aceea, atenţia sa nu trebuie să se îndrepte în mod precumpănitor spre *evenimente,* deoarece acestea trebuie să rezulte din comportamentul său interior. Din aceste considerente, însuşi conceptul de naraţiune este examinat dintr-un nou unghi de vedere. Detectarea implicaţiilor specifice se face

Scanned with CamScanner

prin raportarea la dramă. În teatru pot fi reprezentate numai *momente intensive* din istoria destinului unor personaje, evenimentul fiind relatat succint cu toate consecinţele sale fundamentale. În roman, accentul cade pe geneza întîmplărilor şi evoluţia lor extensivă. Din această cauză, caracterele din dramă sînt cristalizate de la început. Cele din roman apar însă într-o continuă transformare. De aceea, destinul unui personaj romanesc se configurează ca o devenire, în timp ce, eroul din dramă are un caracter relativ fix.

Romancierul adevărat dispune astfel de însuşirile unui demiurg care creează un univers în miniatură. Raportat la acest univers, creatorul nu apare niciodată în prim plan. Dimpotrivă, evenimentul şi personajele au o dinamică ce rezultă din viaţa lor interioară, deoarece intenţiile didactice ale romancierului trebuie să fie cît mai bine voalate cu putinţă.

Conceput ca un microcosmos care reprezintă universul real, care trebuie să capete o transparenţă mai mare decît are în realitate, romanul în accepţiunea lui Blanckenburg se constituie ca o construcţie logică al cărui *nexus final* rezultă în mod firesc din primul *nexus cauzal* care generează naraţiunea.

Tezele lui Blanckenburg despre roman sînt atît de noi pentru epoca sa încît nu prezintă nici o analogie cu un alt autor din această epocă.[1]

O altă interpretare asupra romanului vine din partea unui mare şi straniu prozator din epoca luminilor, care este marchizul de Sade. Studiul său *Idee despre romane* apare atît ca o încercare de definire a conceptului de roman, cît şi ca un excurs istoric asupra romanului francez, determinat de necesitatea de a preciza unele reguli ale genului. Sade defineşte de la început romanul ca o *„operă fabuloasă, compusă după cele mai singulare aventuri ale vieţii oamenilor“*[2]. Pe marchizul de Sade îl preocupă trei probleme de importanţă diferită : 1) de ce acest gen de scriitură se numeşte roman, 2) care au fost popoarele la care pot fi descoperite primele încercări de ro-

[1] Vezi K. Wölfel, *Friedrich von Blanckenburg, Versuch über den Roman*, în *Deutsche Romantheorien*, Hrsgb, von R. Grimm, vol. I, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1974, p. 29—60.

[2] Sade, *Idée sur les romans*, Ducros, Bordeaux, 1970, p. 33.

Scanned with CamScanner

man şi 3) care sînt regulile de realizare a artei romaneşti. Evident că multe din chestiunile abordate de marchizul de Sade nu mai prezintă astăzi importanţa de odinioară. Semnificative rămîn ideile sale despre funcţiile romanului, ca şi unele principii referitoare la modul de structurare a scrierilor în proză. Programul literar enunţat de marchizul de Sade rezultă atît din criteriile pe care le pune în circulaţie, cît şi din rezervele pe care le formulează faţă de unele genuri ale romanului. Este astfel incontestabil că nu agrează romanul galant, nici proza în care este făcut elogiul viciului în maniera lui Crébillon. Marivaux este considerat un prozator original dar prea preţios, *Noua Heloiză* este apreciată ca un unicat, Marmontel este pueril, iar unii scriitori englezi ca Richardson şi Fielding reprezintă prin vigoarea operelor lor şi capacitatea de cunoaştere a inimii omeneşti, adevărata cale de înnoire a prozei.

Pornind de la unele exemple oferite de epoca sa, marchizul de Sade ajunge la concluzia că romanul este *„un tablou al moravurilor sociale"*[1]. Prima cerinţă pe care o formulează marchizul de Sade faţă de autorii de romane este aceea de a cunoaşte bine sufletul omenesc. Arta portretului presupune astfel nu numai talent literar, ci şi o îndelungată experienţă umană. Scriitorul de talent sau geniul, înzestrat cu imaginaţie şi entuziasm, ştie în ce măsură trebuie stilizat un model real sau poate fi lăsat aşa cum este. Autenticitatea lui literară nu rezultă din faptul că reproduce un caz *adevărat*, ci din caracterul său veridic. Adversar al prozei bazate pe ficţiunea pură, scriitorul francez pledează pentru respectarea veridicităţii atît în privinţa psihologiei personajelor, cît şi în legătură cu descrierea locală, tabloul de moravuri, spaţiul geografic etc. Relaţia dintre evenimente şi epilog este concepută în aşa manieră încît *„deznodămîntul trebuie să fie ca şi evenimentele care îl pregătesc, aşa cum verosimilul pretinde şi aşa cum imaginaţia îl inspiră."* [2]

Sade, care era, fără îndoială, un spirit libertin, a avut numeroase polemici cu autorii care erau partizanii unei arte puritane. Atitudinea scriitorului francez trebuie explicată prin dubla ipostază în care el însuşi se situează. Există o anumită

[1] *Op. cit.*, p. 54.
[2] *Op. cit.*, p. 58.

Scanned with CamScanner

față a lui Sade — scriitorul, care zugrăvește viciul pentru a-l denunța, dar există și o altă față a acestui spirit obscur, masochist și destructiv, care-l prezintă ca pe un dușman al societății în care trăiește. Într-o perioadă în care gustul se blazează și moravurile se dezagregă, autorul pledează pentru descrierea unor *scene tari.* Dar tot el ne atrage atenția că monstruozitățile umane, ca și unele acte mai grave de pervertire a spiritului, trebuie să fie în așa manieră prezentate încît să se poată spune acestei categorii de oameni : *„Iată cum ați ajuns, corectați-vă, deci, fiindcă produceți scîrba"*[1]. În această ipostază, Sade cel bun menționase într-o polemică a sa *„orice ar fi, eu afirm că nu am făcut niciodată cărți imorale și nici nu le voi face niciodată."*[2] Făgăduința aceasta este seducătoare. Dar ea s-a produs într-un moment în care Sade cel bun, — *fratele nostru* —, cum îl numea nu de mult un critic contemporan, dorea, se pare, să-l uite cu orice preț pe Sade cel rău.

Teoria lui Sade despre roman reprezintă, în cea mai mare măsură, însăși justificarea programului său literar.

În *Enciclopedie,* Jaucourt definește romanul ca o *ficțiune a spiritului.* El este considerat în același timp ca un imperiu al aventurii vieții umane deosebite sau verosimile. Atenția lui Jaucourt nu se îndrumează spre romanul pastoral, nici spre cel burlesc, ci spre proza evenimentului cotidian, în maniera celei realizate de Richardson și Fielding. Valoarea romanului nu este relevată de acest autor doar prin datele sale de ordin estetic, ci mai ales prin funcția sa morală. Oricum, valoarea pe care Jaucourt o acordă romanului nu relevă o prețuire deosebită a acestui gen de literatură. Părerea lui este că romanul poate fi citit de toți oamenii, în vreme ce scrierile abstracte de filozofie nu sînt înțelese decît de un grup foarte restrîns. Romanul rămîne la modul teoretic încă un semn de întrebare pentru epoca luminilor. Voltaire, de pildă, îi acordă în raport cu istoria avantajul de a putea relata nu numai evenimente întîmplate, ci și care ar putea să aibă loc. Creația romanescă este însă superioară discuțiilor teoretice pe care le-a provocat.

[1] *Op. cit.,* p. 73.
[2] *Op. cit.,* p. 92.

Scanned with CamScanner

Probleme de tipologie în roman. Extinzîndu-şi sfera de explorare în cele mai variate zone ale existenţei umane, receptiv la cele mai diverse formule de realizare a discursului literar, romanul din epoca luminilor rămîne totuşi, în limitele cunoscute ale timpului, înclinat fie spre enunţul narativ care scoate pe prim plan evenimentul, fie spre cel analitic preocupat de reprezentarea precumpănitoare a universului interior. Modalităţile de reconstituire a universului de viaţă, ca şi enunţurile literare prin care acesta să poată fi reconstituit, par nenumărate. Totuşi raporturile care se pot stabili între scriitor şi personajele sale, între viziunea acestuia despre lume şi tehnica literară pentru care optează, permit să se ajungă prin reducţie la anumite structuri tipologice fundamentale în arta romanului. În mod obişnuit, noi vorbim despre romanul de idei, romanul de moravuri, romanul sentimental, romanul în care descifrăm hegemonia personajului, a evenimentului real sau a universului imaginar. Clasificările teoretice se întîlnesc astfel cu cele care pleacă de la structura internă a operelor, de la raportul dintre scriitor şi realitate sau de la formula specifică a enunţului narativ.

Referindu-se la tehnica artei narative, Wolfgang Kayser arată că aceasta se configurează în funcţie de *situaţia originară* a *enunţului narativ*, care presupune un *eveniment povestit*, destinat unui *public* căruia i se relatează. Evenimentul impune prezenţa unui narator care mijloceşte comunicarea.

Dar pentru a ajunge la stabilirea unor criterii tipologice în sfera romanului, trebuie să avem în vedere toate accepţiunile pe care le capătă conceptul de naraţiune. R. Barthes extinde acest concept pe planurile cele mai diverse, precizînd că naraţiunea *„poate fi suportată de limbajul articulat, oral sau scris, de imagini fixe sau mobile, de gest, şi, printr-un amestec ordonat, de toate aceste substanţe ; ea este prezentă în mit, legendă, fabulă, povestire, nuvelă, epopee, istorie, tragedie, dramă, comedie, pantomimă, tabloul pictat (ne putem gîndi la Sfînta Ursula lui Carpaccio), vitralii, cinema, comicsuri, faptul divers, conversaţie."* [1]

[1] R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récits*, în *Communication*, 8, 1966, p. 1.

De vreme ce narațiunea este posibilă pe atîtea planuri de comunicare, se impune în primul rînd să ajungem la precizarea unor enunțuri narative fundamentale.

Comunicarea, transmisă de un anumit emițător, ajunge la receptor în două maniere diferite de relatare a aceluiași eveniment. Referindu-se la aceste două tipuri de enunț, critica tradițională vorbea de proza narativă și proza analitică. Dar dacă examinăm cu mai multă atenție textul dat, constatăm că enunțul narativ este prezent și într-un caz, și în altul, dar structura lui este totuși diferită.

R. Barthes precizează că forma relatării narative este marcată de *două puteri*, care rezultă din *contractarea* semnelor unei povestiri și din distorsiunile produse prin *expansiuni* neprevizibile.

Într-un enunț se pot produce elipse care economisesc indicii informaționali, așa cum este posibil ca între nodurile fundamentale ale narațiunii să fie intercalate numeroase *interstiții* pe care criticul francez le denumește *catalize*. Între contractarea enunțului narativ și extensiunea lui, trebuie însă să precizăm că interstițiile introduse pot fi de natură diversă, ducînd după părerea noastră, la modificarea specificului enunțului narativ.

Raportul dintre *situația povestită*, *timpul* în care aceasta evoluează și *public* se oglindește în mod evident în structura operei romanești. Alături de maniera în care Wolfgang Kayser concepe acest raport, R. Barthes reține trei atitudini fundamentale care s-au cristalizat în critica literară. Prima consideră că narațiunea este emisă de o *persoană*, care este *autorul*. A doua duce spre concluzia că *naratorul* este o *conștiință totală*, un ins omniscient, care păstrînd aparența *impersonalității*, este în același timp în interiorul și în exteriorul fiecărui personaj. A treia poziție, care este de natură mai recentă și se poate aplica unor romane moderne, cere ca povestitorul să-și limiteze narațiunea la ceea ce personajele pot observa, urmînd ca fiecare dintre acestea să se transforme rînd pe rînd în emițătoare ale narațiunii.

Precizîndu-și poziția față de aceste trei puncte de vedere, R. Barthes demonstrează că atît narațiunii, cît și codului limbii în general îi sînt proprii doar două posibilități de emitere,

Scanned with CamScanner

unul, personal şi altul, impersonal, indiferent de modul gramatical utilizat.

Cercetarea aceasta a raportului dintre emitent şi situaţia povestită ne determină să optăm totuşi pentru unele clasificări tipologice ale lui F. K. Stanzel, referitoare la structura romanului care au găsit o accepţiune mai largă. În funcţie de raportul autorului cu situaţia realizată, Franz K. Stanzel distinge trei tipuri de roman : 1.*romanul auctorial,* 2. *romanul la persoana întîi (ich roman)* şi 3. *romanul impersonal.*

Romanul auctorial se caracterizează prin prezenţa autorului în operă cu ajutorul comentariilor sau suprapunerea sa peste un personaj, specific pentru acest gen fiind *Tom Jones* de Fielding, sau *Nepotul lui Rameau* de Diderot.

Romanul la persoana întîi, care nu este în mod implicit autobiografic, însumează de asemenea opere foarte variate ca *Pamela* de Richardson, *Călugăriţa* lui Diderot, *Werther* de Goethe etc.

Romanul impersonal nu se realizează în formele lui cele mai pure în secolul luminilor, cristalizîndu-se de-abia în a doua jumătate a veacului al XIX-lea o dată cu Flaubert. Dar proza picarescă, de genul celei cultivate de Lesage în *Diavolul şchiop,* de Marivaux în *Ţăranul parvenit,* ca şi de Diderot în *Jacques Fatalistul,* pune în relief o anumită tendinţă de obiectivare a artei romaneşti pe parcursul secolului al XVIII-lea.

O altă încercare de clasificare tipologică a romanului se produce pornind de la modul de construcţie a acestuia. În critica germană, Lämmert reţine ca structuri fundamentale : 1. *romanul unei crize sau romanul unei vieţi,* în genul lui *Moll Flanders* de Defoe, *Tom Jones* de Fielding sau *Gil Blas* de Lesage, 2. *romanul cu intrigă liniară, ramificată şi transformabilă.* Specific pentru intriga liniară este *Robinson Crusoe,* pentru cea ramificată toate romanele picareşti. Pentru intriga transformabilă, în genul prozei contemporane a lui L. Durrel şi Alain Robbe Grillet, secolul al XVIII-lea nu oferă nici un fel de exemplu elocvent, cu excepţia lui *Candid,* operă în care episoadele în succesiunea lor sînt în aşa fel construite încît cele anterioare pot fi anulate, sub aspectul relaţionării definitive a unor evenimente, de altele care au loc mai tîrziu. În fine, o a treia structură fundamentală, romanul conceput ca un *mixtum compositum,* deşi nu este caracteristic secolu-

Scanned with CamScanner

lui al XVIII-lea, a fost totuşi cultivat de L. Sterne în *Tristram Shandy*.

Obiecţia fundamentală care se poate aduce clasificării tipologice formulate de Lämmert vizează lipsa de unitate a criteriilor. De la romanul unei crize pînă la intrigă liniară şi eteroclită sau la operele concepute ca un amestec de elemente eterogene, asistăm, de fapt, la o permanentă adăugare de criterii de altă natură.

Pentru unitatea şi în acelaşi timp pentru simplitatea convingătoare a criteriilor, reţinem clasificarea tipologică a lui Wolfgang Kayser, care are în vedere atît specificitatea construcţiei intrigii, cît şi finalitatea ei, ceea ce îl face să distingă : 1.*romanul evenimentelor care se poate exemplifica prin Jacques Fatalistul* sau *Afinităţile elective*, 2. *romanul personajelor* de genul lui *Werther, Pamela, Pastorul din Wakefield* şi 3. *romanul spaţiului,* care este de fapt conceput ca un roman-cronică sau roman istoric, în cadrul cărora Kayser situează o operă ca *Gil Blas*.

Tentativele de clasificare tipologică, ce vizează fie raportul dintre *narator* şi *situaţia relatată,* fie modul de *construcţie al operei,* ni se par extrem de utile pentru a elucida accepţiunea unor noţiuni şi calificative de care vom face uz în aprecierea unor opere romaneşti.

Oricît de contradictorii vor fi aceste clasificări tipologice, ele surprind structuri romaneşti reale, chiar dacă nu le pot înlătura pe altele, referitoare la aceleaşi opere privite dintr-un alt unghi de vedere. Constatăm în acelaşi timp că enumeraţia unor criterii ca cele de mai sus, care duc la însumarea unei anumite opere într-un sistem, nu epuizează prin simpla înscriere trăsăturile fundamentale ale creaţiei integrate într-un model.

Un roman despre care spunem că este la persoana întîi ne informează, prin adoptarea acestui criteriu, doar asupra unei laturi a enunţului narativ. Dar categoria aceasta poate însuma etalarea fictivă a unei confesiuni, ca în *Călugăriţa,* relatarea, prin scrisori, a unor evenimente trăite, ca în *Pamela,* sau ficţiunea unor pagini de jurnal găsite ca în *Werther*. Mixtarea acestor modalităţi rămîne mereu posibilă.

De aceea, beneficiul fundamental al acestor încercări de clasificare tipologică nu constă atît în adoptarea uneia dintre ele, cît în individualizarea operei prin criteriul cel mai adecvat.

Scanned with CamScanner

Prima categorie de opere româneşti asupra cărora ne vom opri vizează romanul evenimentelor şi romanul individului care se configurează prin evenimente. Indiferent dacă aria evenimentelor este foarte largă sau se rezumă la o sferă mai restrînsă de întîmplări, specificul enunţului narativ rămîne acelaşi. În ansamblul ei intriga unor asemenea opere româneşti, cu expunere, punct culminant şi deznodămînt are o structură piramidală, verticală, ca în teatrul clasic. În general, romanul evenimentelor este conceput ca o dramă, faptele se rostogolesc în mod precipitat, surprizele abundă, turnura întîmplărilor fiind mereu imprevizibilă. În raport cu aceste evenimente, autorul se poate comporta ca un anonim, întîmplările fiind în acest caz relatate la persoana a treia, romancierul omniscient este doar presupus, ca în *Diavolul şchiop* de Lesage.

Dar romanul evenimentelor poate fi narat şi la persoana întîi, creînd aparenţa unei opere autobiografice, ca *Gil Blas*. Lesage lasă adeseori impresia că ştie despre personajele sale din această operă atît cît ştie eroul central, care ne informează.

În romanele în care domină evenimentele, în sensul că acestea sînt mai puternice decît eroul care doar le suportă, fişa caracterologică a acestuia se conturează prin comportament, suita de reacţii şi acte precise, determinate de anumite întîmplări, ducînd în cele din urmă la luminarea unui portret care se constituie în timp, pe parcursul naraţiunii. Dar în cazul în care individul domină evenimentele şi le modifică, chiar dacă tot comportamentul duce la creionarea fizionomiei sale, anumite date caracterologice apar ca prestabilite.

În general, romanul secolului al XVIII-lea acordă o deosebită atenţie personajului care se individualizează printr-o unică trăsătură. Dacă aceasta este de ordin pozitiv, ea poate fi : tenacitatea, inteligenţa, generozitatea, bunătatea, cinstea, eroismul, fidelitatea etc. Dacă este de ordin negativ, ea poate fi : invidia, laşitatea, frivolitatea, tirania, zgîrcenia, lipsa de scrupule, dorinţa de răzbunare, ura, lăcomia, dorinţa de parvenire etc.

Caracterul personajelor se defineşte astfel prin comportamentul faţă de anumite evenimente şi prin relaţiile interindividuale. De aceea, cînd G. Polti, în cartea sa *Arta de a in-*

Scanned with CamScanner

venta personaje (1930) încearcă o clasificare funcţională a acestora, ea pare adecvată operelor romaneşti cu o intrigă constituită prin evenimente foarte bogate. Potrivit concepţiei lui G. Polti, în roman apare întotdeauna un erou central, care este *protagonistul,* aşa cum există mereu un personaj de opoziţie, care este *antagonistul.* Conflictul rezultă din disputarea unei situaţii, a unui sentiment sau a unui obiect (slujbă, bani, căsătorie ş.a.). Celelalte personaje sînt considerate de *legătură,* reprezentînd categoria largă a „martorilor" la evenimente, sau a „confesorilor".

După aceste consideraţii preliminare care au dus, pe de o parte, la configurarea conceptului de roman în secolul al XVIII-lea şi a direcţiilor sale specifice, pe de altă parte, la clasificarea unor criterii tipologice, prima categorie de opere romaneşti pe care o abordăm este reprezentată de *romanul picaresc,* caracterizat prin accentul pus pe evenimente, din care rezultă comportamentul unui individ.

Scanned with CamScanner

EVOLUȚIA PROZEI PICAREȘTI DE LA LESAGE LA SMOLLETT. UNIVERSUL EPIC AL PICARULUI

Este cunoscut faptul că literatura picarescă ajunge să capete pentru prima dată un prestigiu european prin contribuția scriitorilor spanioli. Opere ca *Viața lui Lazarillo de Tormes* de Diego Hurtado de Mendoza sau *Viața lui Guzmán de Alfarache, iscoadă a vieții omenești* de Mateo Alemán, atît de disputate în polemicile despre roman din Franța, au reținut atenția a numeroși prozatori europeni din secolul luminilor.

Picarul are o fizionomie morală foarte complexă și contradictorie. El poate îmbrățișa slujbele cele mai diverse, fiind capabil să traverseze evenimente puțin previzibile. El poate fi onest, generos, plin de afecțiune, așa cum poate să se metamorfozeze într-un tip lipsit de scrupule. În general, picarul nu are un statut propriu de existență, trăind nu prin sine ci prin adaptarea la evenimentele care îi modifică traiectoria. De aceea picarul poate să apară în situațiile cele mai neașteptate. El este, în cele mai multe cazuri, lacheu, slujitor mărunt, dar poate fi și intelectual (medic, scriitor, actor, cîntăreț) sau om de stat. Bărbat sau femeie, funcționalitatea picarului se definește doar în raporturile sale cu lumea.

Dată fiind fizionomia spirituală specifică a picarului, ca și farmecul aventurii imprevizibile pe care o produce narațiunea de acest gen, este firesc ca proza picarescă să fi reținut atenția scriitorilor din epoca luminilor, indiferent de programul lor estetic și formația intelectuală.

De la Lesage, Marivaux, Diderot, pînă la Fielding, Smollett și Goethe, picarul apare în cele mai variate ipostaze de existență. De aceea ni se pare firesc ca proza care este structurată după tehnica romanului picaresc, sau are în centrul narațiunii un asemenea personaj plin de pitoresc, să fie învestită cu semnificațiile cele mai diverse.

Bărbat sau femeie, picarul trăiește întotdeauna viața ca experiment. Biografia picarului este astfel punctată de cele mai variate peripeții. Acestea nu exclud *happyend-ul*, dar nici nu impun în mod general concluzia că eroul picaresc este prin excelență un ins ameliorabil. Demn de remarcat este însă faptul că romanul picaresc are întotdeauna o puternică amprentă comică.

Scanned with CamScanner

Ipostazele de existenţă care mijlocesc contactul picarului cu lumea sînt foarte diferite. În romanul *Moll Flanders,* Defoe ne pune în faţa unui picar feminin, în *Jacques Fatalistul* şi *Nepotul lui Rameau,* Diderot scoate în evidenţă comportamentul unui picar filozof. Mai tîrziu, Goethe va stărui în *Wilhelm Meister* asupra structurii spirituale caracteristice picarului artist.

Traversînd climate diferite, trăind adeseori viaţa la modul pur cantitativ, picarul apare astfel ca o fiinţă proteică, supusă unor metamorfoze surprinzătoare. Aria sa de existenţă este lumea prin care realizează un adevărat voiaj gnoseologic. Prezent în casele clericilor, în palatele nobililor sau la curte, întîlnit pe corăbii printre marinari, în închisori printre hoţi, în cafenele printre vagabonzi sau în camere sordide printre poeţi, picarul este martorul care semnifică variantele condiţiei umane şi relatează despre acestea.

Dacă în formele ei clasice literatura picarescă este o creaţie a scriitorilor spanioli, rezonanţa acesteia se prelungeşte masiv în arta prozei din secolul luminilor.

Faptul acesta devine evident atît prin interesul scriitorilor pentru picar ca personaj central al multora dintre operele publicate în această perioadă, cît şi prin maniera de structurare a intrigii, bazate pe o mare aglomerare de evenimente eteroclite.

Scriitorul care dă o deosebită strălucire prozei picareşti în secolul al XVIII-lea este Alain-René Lesage (1668—1747). Autorul *Diavolului şchiop* (1707) şi al lui *Gil Blas* (1715—1724) pleacă de la modelele spaniole cunoscute, folosind, asemenea lui Molière, situaţii şi episoade din opere anterioare, cărora izbuteşte să le imprime întotdeauna o puternică amprentă originală.

Lesage nu este preocupat de sondajul psihologic profund al personajelor sale, nici de descripţia unui amplu cadru pe care acestea să fie proiectate. Scriitorul francez îşi construieşte romanele prin adiţionarea de evenimente diverse, prin schimbarea continuă a climatului pe care îl traversează personajele sale.

Intriga romanelor lui Lesage este concepută ca un voiaj printr-un spaţiu itinerant a cărui străbatere plină de peripeţii permite reconstituirea cronicii de moravuri a unei lumi sau a unei epoci.

Scanned with CamScanner

Lesage este creatorul unui *roman al privirii exterioare.* Pentru eroii scriitorului lumea apare ca un imens spectacol. În raporturile lor cu existența, ei suportă evenimentele care le modifică mereu destinul. Voiajul acesta „experimental" printr-o lume bună sau rea nu modifică fizionomia morală a personajelor lui Lesage constituită dintr-o însumare de ipostaze contradictorii.

În *Diavolul șchiop* accentul este pus pe imaginea lumii ca spectacol al viciilor și mai puțin pe conturarea unui tip central al operei. Societatea devine, pentru studentul din *Diavolul șchiop,* un imens labirint transparent.

Ficțiunea folosită de scriitor în acest scop este elocventă. Eliberîndu-l pe diavolul Asmodeu dintr-o eprubetă unde fusese ținut de un magician, tînărul student Cleophas Leandro Perez Zambullo este răsplătit de acesta prin descoperirea vieții ascunse a societății madrilene. Ingeniosul demon ridică acoperișurile caselor, face zidurile transparente, explică atitudini și întîmplări aparent ieșite din comun. Voiajul acesta gnoseologic al tînărului student printr-o lume care-și dezvăluie aspectele sale misterioase, capătă ceva din fidelitatea de înregistrare a aparatului de filmat. Secvențele narațiunii sînt mereu palpitante și variate. Itinerariul lui don Cleophas, însoțit de Asmodeu, trece prin închisoare. Notația este sobră, dar elocventă. *„Scoboară-ți privirea într-o temniță mare, dedesubtul acestor trei prizonieri pe care ți i-am arătat acum, și să vedem ce se petrece acolo. Vezi acolo pe cei trei ticăloși? Sînt niște hoți de drumul mare. Uite-i că sînt pe punctul de a fugi; cineva le-a trimis o pilă fină într-o pîine și au tăiat o gratie groasă de la fereastră, pe unde au să se strecoare într-o ogradă care îi va duce în stradă. Stau în închisoare de mai bine de zece luni și sînt mai bine de opt luni de cînd ar fi trebuit să-și primească răsplata cuvenită pentru faptele lor; dar datorită încetinelii justiției au să mai masacreze de acum înainte mulți călători încă."* [1]

Diavolul Asmodeu îndeplinește în acest roman rolul unui *spirit raisonneur.* El comentează stările anormale, dezvăluie secretele amoroase ale nobililor, afacerile meschine ale creditorilor, suferințele conjugale, idealurile nerealizabile ale unor

[1] Lesage, *Diavolul șchiop,* Cultura națională, 1924, p. 85.

inşi de cultură, şarlataniile unor oameni de litere fără talent. Asmodeu izolează fapte stranii, accentuează liniile unor profiluri umane, dezvăluie intenţii ascunse şi meschine. În felul acesta aparenţele sînt mereu destrămate, scriitorul descriptează o realitate, care apare denudată şi crudă în faţa cititorului. *„Autorul acesta, spune don Cleophas, după cum se pare, este ceva de seamă. Ai să vezi îndată, zise demonul. Este înconjurat de mii de volume, iar el compune o carte unde nu pune nimic de la el.“* [1]

Conceput în această manieră, romanul nu are o intrigă unitară. Convergenţa planurilor se produce doar prin receptacolul comic, reprezentat de studentul din Madrid însoţit de diavol.

Romanul este în aşa fel construit încît scriitorul omniscient se retrage îndărătul evenimentelor. Ficţiunea demonului comentator deturnează sensul direct al satirei de moravuri.

Atributele prozei picareşti se dezvăluie însă în toată plinătatea lor abia în *Gil Blas*, care reprezintă aspiraţia scriitorului spre romanul total. *Gil Blas* este doar în aparenţă un roman al individului. Universul epic al cărţii constituie o imensă secţiune orizontală din viaţa epocii. Gil Blas, personajul central al romanului, este martorul şi agentul unei existenţe trăită la modul cantitativ. Viaţa lui este un permanent experiment, anticipînd silueta morală a unui tip de personaj, cultivat cu predilecţie în romanul contemporan. Relatarea faptelor se face de data aceasta la persoana întîi. Dar între planul temporal al evenimentelor şi momentul relatării nu este nici un fel de echivalenţă. *„Tatăl meu, Blas de Santillana, după ce a slujit multă vreme în oastea monarhiei spaniole, s-a retras în oraşul lui de baştină. Aici s-a însurat cu o fată de tîrgoveţi, care nu mai era aşa de tînără, şi eu am venit pe lume, zece luni după ce s-au luat.“* [2]

De fapt, ne găsim în faţa unui fals roman autobiografic şi a unui fals roman de confesiune. Formula acestuia este folosită de Lesage în mod ingenios. Canoanele biografiei romaneşti ale unei existenţe agitate sînt respectate de scriitor cu multă grijă. Patruzeci de ani din existenţa acestui picar, care

[1] *Op. cit.*, p. 64.
[2] Lesage, *Istoria lui Gil Blas de Santillana*, ESPLA, 1960, p. 5.

Scanned with CamScanner

traversează toate zonele vieții și cunoaște toate mediile sociale, sînt reconstituiți ca într-un adevărat *Bildungsroman.* De la plecarea cu catîrul din Oviedo pînă la bătrînețea calmă, narațiunea relatează existența lui Gil Blas în confruntarea sa cu lumea. Cartea dă senzația voiajului printr-un furnicar uman. Hoți, escroci, miniștri, clerici, actrițe frivole, curtezane avide după bani, medici fără vocație, poeți fără talent compun această viziune panoramică asupra epocii, în care răul se confruntă cu binele în modul cel mai firesc.

Scriitorul modifică în permanență condiția de existență a eroului său ca și perspectiva acestuia asupra lumii. Lacheu, stăpîn bogat slujit de alții, ispitit de virtute, tentat de rău, bucătar, îngrijitor de bolnavi, secretar al unui nobil, om de curte, scriitor de predici, medic, Gil Blas obosește în cele din urmă și, înnobilat, intră într-o existență calmă.

Lesage nu este receptiv la filozofia epocii și nu pleacă de la o anumită concepție etică preconceputâ pe care să o propage prin romanul său. Episoadele alegorice, întîmplările cu tîlc, detaliile desprinse din actualitatea epocii dau acestei narațiuni picarești, plină de umor, atributele unui excelent roman satiric. Unii istorici literari văd în *Gil Blas* o remarcabilă anticipare a *Comediei umane.*

Detașat de polemicile modernilor, ca și de spiritul filozofic al epocii, departe, în același timp, de canoanele înguste ale clasicilor, Lesage realizează o operă profund originală, sensibil superioară față de modelele sale spaniole sau italienești.

Maniera de relatare narativă este străveche, ea fiind asemănătoare cu aceea din povestirile arabe sau din *Decameronul.* Eterogene, episoadele se constituie ca mici nuvele independente, structurate într-un tot unitar prin prezența aceluiași eu receptor, care este Gil Blas, eroul central al romanului.

Judecat cu excesivă severitate de unii dintre criticii contemporani, disprețuit de poeți cu un talent modest, ca J. B. Rousseau, Lesage este tipul scriitorului cu o imaginație abundentă, care se știe cenzura cu grijă, cunoscînd bine tainele artei romanești.

Succesul său în rîndul cititorilor din acea vreme a fost imens, ca și ecourile artei sale.

Cu Marivaux intriga romanului nu se îndepărtează decît într-o foarte mică măsură de formula prozei picarești, fizionomia morală a personajelor din operele sale fundamentale

Scanned with CamScanner

păstrînd şi ea atributele picarului. Dar cu toate acestea, cele două romane reprezentative pentru Marivaux, *Viaţa Marianei* (1731—1741) şi *Ţăranul parvenit* (1735—1736) marchează un alt moment în evoluţia prozei europene, cînd romanul privirii exterioare începe să se transforme într-un roman al privirii interioare.

Marivaux păstrează şi el, ca şi Lesage structura unei *intrigi în paliere,* dar nu demonstrează şi aceeaşi capacitate de unificare a acţiunilor secundare. Multe din episoadele adiacente ale prozei sale se constituie într-un fel de roman în roman. De aceea intenţia scriitorului de a face roman cinemascopic, conceput ca o imensă acţiune orizontală într-un univers uman, se pulverizează într-o suită de episoade relativ independente.

O altă constatare care se impune de la început pleacă de la faptul că şi Marivaux construieşte o intrigă bazată pe o mare aglomerare de evenimente, cu numeroase schimbări de planuri. Ca şi în opera lui Lesage, şi în romanele lui Marivaux personajele sînt nevoite să suporte peripeţiile exterioare lor, dar au totuşi o mai mare independenţă faţă de contextul lor de existenţă decît Gil Blas sau studentul din *Diavolul şchiop.*

În vreme ce personajele lui Lesage au o structură psihică *centrifugală,* personajele din romanele lui Marivaux au o structură *centripetală,* năzuind mereu să traducă pe planul conştiinţei raportul lor atît de complicat cu lumea exterioară.

Reduse la schema fundamentală de construcţie, cele două romane ale lui Marivaux au, de fapt, aceeaşi structură compoziţională. În fiecare dintre aceste două opere există un personaj central, Mariana fiind doar în aparenţă un picar feminin, în timp ce ţăranul parvenit, Jacob, este picarul masculin prin excelenţă. Fiecare dintre aceste două personaje este înzestrat cu o impresionantă frumuseţe fizică, ceea ce constituie un preţios auxiliar în cursa aventuroasă după fericire. Dar cum concepţia despre fericire a acestor două personaje este absolut diferită, fiecare se defineşte în această aventură spre necunoscut printr-o altă manieră de comportament. De aceea se poate spune că în vreme ce Mariana caută valori autentice într-o lume degradată, Jacob caută valori degradate într-o lume degradată. Şi astfel, în vreme ce personajul central din primul roman se defineşte prin opoziţie faţă de mediul ambiant, celălalt se cristalizează prin integrarea în

Scanned with CamScanner

climatul care-l absoarbe. Finalitatea moralizatoare excesivă lipsește însă și într-un caz și în altul.

Trăind într-o lume al cărei superlativ de existență este satisfacția, cele două personaje, deși abordează viața din două perspective diferite, au toate șansele să ajungă la țelul pe care și l-au propus. Evident însă că odată cu această afirmație intrăm în domeniul aproximațiilor, fiindcă ambele opere ale lui Marivaux sînt neterminate.

Cu *Țăranul parvenit*, Marivaux creează un nou tip de picar, așezat pe noi coordonate de existență. Odată cu acesta, scriitorul francez se apropie de tema arivismului care va face o îndelungată carieră în roman, Jacob prefigurîndu-l pe Bel Ami, Julien Sorel, dar și pe Dinu Păturică.

Țăran frumos, înzestrat cu spirit de adaptare, Jacob vine la Paris să aducă vinul pentru proprietarii pe ale căror pămînturi lucrau părinții săi. Dar, atras de farmecul orașului și ispitit atît de stăpînă cît și de subretele acesteia, Jacob optează pentru un nou mod de existență în care picarul trebuie să învingă prin frumusețe.

Experimentul literar în sine rămîne interesant. Dacă personajul era feminin, scriitorul ar fi reeditat conflicte literare arhicunoscute. Dar cum arivismul prin frumusețe este atribuit unui picar masculin, Marivaux creează un personaj care deschide seria unei imense tipologii literare.

Prozatorul francez îl prezintă pe Jacob cînd în postura de seducător, cînd în aceea de sedus. De aceea factorul fundamental care poate modifica traiectul său existențial este „erosul". Dar iubirea este pentru eroul lui Marivaux un simplu instrument, fiindcă fericirea sa este întotdeauna dincolo de „eros". Jacob nu este o reeditare a lui Don Juan, care rămîne mereu incompatibil cu existența pereche și care trăiește iubirea intens, la modul cantitativ. Jacob este lacheul care țintește spre vîrful piramidei sociale. De aceea cînd Geneviève, slujnica generoasă, îi dă bani, el îi primește socotind că sînt folositori pentru a învăța scrisul și aritmetica. Cînd stăpînul moare și domnișoara Hobert îl angajează valet el o ia în cele din urmă de soție — deși aceasta se apropia de cincizeci de ani — schimbîndu-și numele în Monsieur de la Vallée. Dar aceasta nu-l împiedică să se lase sedus de o cochetă în casa magistratului unde i se contesta căsătoria, să seducă imediat după căsătorie pe o doamnă de Ferval, să-și exercite farmc-

Scanned with CamScanner

cul asupra doamnei de Fecour, cochetă mondenă care-i oferă serviciile fratelui său, om de mare influenţă, pentru ca în cele din urmă, după ce fusese pe nedrept învinuit de asasinat, să fie introdus definitiv de un nobil în înalta societate.

În felul acesta Marivaux a realizat un alt roman al individului, construit din pasta morală a viciilor care anunţă personajele balzaciene. Dacă Mariana, eroina din celălalt roman al său, era o fiinţă angelică, Jacob este un ins diabolic, un parvenit fără scrupule. Într-o operă Marivaux face elogiul serafismului, în cealaltă radiografia morală a arivismului libertin care se multiplică în zeci de exemplare în lumea care-l asimilează.

Cartea devine astfel o vastă galerie de portrete morale care înseriază subreta uşuratică, stăpîna senzuală, bătrîna fecioară lubrică, femeia bogată care-şi cumpără amanţii cu bani, bigotele refulate. Cronica morală dezvăluie egoismul, violenţa, minciuna, falsa virtute. Naraţiunea din *Ţăranul parvenit* reconstituie un univers infernal al viciilor.

Realismul lui Marivaux rezultă din arta cu care a reprezentat această lume, descrierea detaşată, rece a realităţii, făcînd să fie apropiat de arta unor mari pictori ca Watteau şi Chardin.

Pe alt plan, minuţiozitatea cu care a investigat psihologia maturităţii lipsite de iluzii face din Marivaux un autentic exponent al romanului psihologic, eliberat de digresiunile convenţionale ale secolului anterior şi totodată un anticipator al romanului sentimental.

Contestat cu discreţie ca formulă literară, romanul lui Marivaux nu rămîne fără ecou în epocă. Dacă ar fi să amintim doar influenţa pe care a exercitat-o asupra prozatorului englez Richardson ar fi suficient pentru a înţelege evoluţia artei romaneşti de la picarul sensibil la romanul sentimental.

Picarul este o prezenţă reală şi în opera lui Diderot. Gloria scriitorului francez nu a fost asigurată nici de romanul său sentimental *Călugăriţa*, nici de *Bijuteriile indiscrete*, ci de *Nepotul lui Rameau* şi *Jacques Fatalistul*. Dar la Diderot picarul nu mai este un ins opac la marile idei filozofice, indiferent dacă este lacheu sau om cu un anumit Weltanschauung, evident în evoluţia intrigii, în comportament şi în replică. Diderot introduce şi el ideile filozofice în substanţa romanului, dar într-o altă manieră decît Voltaire. Pe cînd la autorul lui *Zadig*

Scanned with CamScanner

și *Candid* viziunea filozofică rezultă din intrigă, la Diderot ea este imprimată și în intrigă, dar în același timp este enunțată în mod precumpănitor prin replică.

De aceea opera romanescă a lui Diderot se apropie într-o anumită măsură de formula romanului-eseu din secolul al XX-lea.

Diderot își definește în bună parte poetica romanului prin *Elogiul lui Richardson*, publicat în 1762. Acest elogiu este socotit de unii critici ca un manifest al realismului sentimental, dar datele lui depășesc, după părerea noastră, această formulă.

Diderot se distanțează de ceea ce el consideră exces de analiză în romanele lui Marivaux, dar și de exotismul, violența pasiunilor și goana după excepțional pe care o semnalează în proza abatelui Prévost.

Diderot este partizanul unui roman cu o intrigă bogată din care rezultă caracterele umane, ideile și imaginea epocii. Există la Diderot o anumită aspirație spre genul de roman conceput ca artă a unei lumi totale. De aceea, secțiunea pe care el o face în societate, așa-zisele tranșe de viață, sînt destinate să sugereze imaginea totalității.

Scriitorul este preocupat atît de evenimentele mari, cît și de micul fapt, fals sau adevărat, menit să ducă la radiografia morală a unui personaj sau la definirea unui climat specific.

Dar opera romanescă a lui Diderot nu surprinde numai prin pasiunea pentru ideile pe care își propune să le demonstreze, ci și prin specificitatea intrigii sale. Aceasta nu mai este construită prin clasica relatare narativă a faptelor, ci prin preeminența dialogului socratic, mînuit cu o vervă și spontaneitate rară, și totodată cu o mare capacitate de invenție.

Arta prozei lui Diderot face parte din ceea ce Otto Ludwig, ca și unii dintre formaliștii ruși, au numit *narațiunea scenică*. Relatarea faptelor nu mai rezultă deci din consemnarea lor reportericească, ci din punerea în scenă. Arta dramaturgului, ca și geniul oral al scriitorului filozof se revarsă astfel în roman. Diderot montează evenimentele, le transformă într-un spectacol care se constituie succesiv, prin lectură.

Nepotul lui Rameau rămîne prin excelență, în decursul secolului al XVIII-lea, tipul romanului-eseu. De data aceasta intriga operei nu se mai bazează pe o aglomerare simplistă de evenimente, ci pe dialectica ideilor. De aceea, suita de întîm-

Scanned with CamScanner

plări este concepută ca o cronică a faptelor cotidiene banale, iar evenimentele sînt reprezentate de montarea ideilor în adevărate scenarii de opinii antinomice. Subtextul acestui montaj de idei este polemic. Scris în același timp cu *Saloanele*, romanul *Nepotul lui Rameau* reprezintă astfel o confruntare de opinii referitoare la muzică, filozofie, psihologie, sociologie, economie, literatură, estetică, arte plastice etc.

Narațiunea scenică evoluează la cafeneaua *„Regenței"*. Dialogul se desfășoară între *„Eu"* și *„El"*. Deci *„Eu"*, protagonistul, este naratorul și *„El"*, antagonistul, este nepotul lui Rameau.

Înainte de a avansa într-o aventuroasă cursă de idei, dialogul pornește de la fapte mărunte, consemnează locuri comune, stăruind, asemenea luminii de reflector din sălile de spectacol, asupra nepotului lui Rameau. *„EU... Ce-ai mai făcut ?*

EL Ceea ce faci și dumneata, și eu, și alții, adică bine, rău, și nimic. Și-apoi mi-a fost foame, și-am mîncat cînd am avut prilejul ; după ce-am mîncat mi s-a făcut sete și-am băut cîteodată. Între timp îmi creștea barba, și, după ce a crescut, am ras-o.

EU Rău ai făcut, barba e singurul lucru care îți lipsește ca să fii un înțelept.

EL Ce spui ! Am fruntea lată și zbîrcită, privirea înflăcărată, nasul cocîrjat, obrajii lătăreți, sprîncenele negre și dese, gura bine croită, buzele răsfrînte și fața pătrată. Dacă bărbia asta cît toate zilele mi-ar fi acoperită de-o barbă lungă știi că aș arăta frumos turnat în bronz sau cioplit în marmoră ?

EU Lîngă vreun Cezar, Marc-Aureliu, Socrate.

EL Nu, m-aș simți mai bine între Diogene și Frineea. Sînt necuviincios ca Diogene și mă duc bucuros la celelalte.

EU Cu sănătatea cum o mai duci ?

EL De obicei o duc bine ; astăzi însă nu mă prea simt în apele mele.

EU Cum se poate ? Ai un pîntec de Silene și un obraz...

EL Un obraz pe care l-ai putea lua drept potrivnicul lui. După cît se pare amărăciunea care îl usucă pe unchi îl îngrașă pe scumpul său nepot.

EU Fiindcă veni vorba de unchi, îl mai vezi cîteodată ?

EL Da, trecînd pe stradă.

EU Și nu te ajută cu nimic ?

Scanned with CamScanner

EL Dacă face cuiva vreun bine, apoi fii sigur că-l face fără să știe. E un filozof, în felul lui ; nu se gîndește decît la el. De restul universului îi pasă cît de-un cui de papuc. Fiică-sa și nevastă-sa n-au decît să moară, cînd au poftă ; numai clopotele parohiei care se vor trage pentru ele să sune și de-aici înainte a douăsprezecea și a șaptesprezecea, și totul va fi în regulă. Asta e spre fericirea lui, dar e totodată și ceea ce îmi place mai mult la oamenii de geniu. Nu sînt buni decît pentru un singur lucru și atîta tot ; habar n-au ce înseamnă să fie cetățeni, tați, mame, frați, rude, prieteni. Fie vorba între noi, e bine să le semeni, din toate punctele de vedere, numai că nu e de dorit să fie prea mulți ca ei pe lume. De oameni e nevoie, dar de oameni geniali nu-i nevoie de loc." [1]

În felul acesta începe să se definească portretul fizic și moral al nepotului care se dovedește a fi un filozof cinic, un antiiluzionist, un spirit pragmatic care judecă lumea din punct de vedere funcțional. Dacă Rameau a fost așa cum l-a înfățișat Diderot, sau altfel, faptul în sine rămîne lipsit de importanță. Istoricii literari relatează totuși că portretul pe care îl face Diderot nepotului lui Rameau, însumînd verva sclipitoare, replica de geniu, spiritul libertin, grimasa ciniculuí, judecata lacheului, dorința flămîndului de la margine, veselia bufonului, este atestat și de mărturiile care rezultă din scrierile lui Grimm, Piron, Sebastian Mercier și alții. Dar componentele acestea ale unui portret moral nu sînt semnificative doar prin trimiterea lor la imaginea reală a lui Jean-François Rameau. Ele capătă o marcă deosebită atunci cînd intră în viziunea acestuia despre lume. Picarul acesta filozof este de fapt un pretext literar pe care Diderot îl folosește pentru a înfățișa contemporaneitatea din cele mai variate unghiuri de vedere. Într-o altă manieră decît romancierii libertini, Diderot reconstituie imaginea epocii dintr-o perspectivă asemănătoare dar mai puțin angajată pentru el, deoarece judecățile grave asupra contemporanilor nu sînt ale lui, ci ale lui Rameau.

De aceea dialogul dintre *EU* (Diderot) și *EL* (Rameau) se produce în așa manieră încît scriitorul este prezența catalizatoare, iar *EL* — rezistența, elementul incitat, cutia de rezonanță, emițătorul de opinii.

[1] Diderot, *Romane*, ELU, 1963, p. 233—235.

Scanned with CamScanner

Din această cauză este firesc ca raportul *EU-EL* să nu fie pur gramatical. „*EL*“ este în acelaşi timp o ficţiune sub care se ascunde în permanenţă eul scriitorului. Dialogul din roman demonstrează adeseori, aşa cum s-a şi remarcat, că *EU* poate deveni *EL* şi invers. Alături de această invertire marcată de roluri asistăm, în acelaş timp, la o dedublare a scriitorului, cînd „*EU*“ se proiectează în parte şi asupra lui *EL*. Multiplicarea aceasta a ipostazelor în care pot apare *EU* şi *EL* sporeşte viziunile modificatoare şi relativizante asupra aceleiaşi lumi.

Dialogul comunică în primul rînd opinii despre artă, literatură şi filozofie, şi numai pe un plan secundar îşi propune să reconstituie universul moral al unei lumi. Partizan al muzicii italieneşti şi ostil tradiţionalelor opere franceze, Diderot nu ezită să dezbată această chestiune în roman. În acest caz, între *EU* şi *EL* există o evidentă consonanţă. *EU Şi găseşti frumuseţe în noile cînturi ?*

EL Mai e vorbă. Pe cinstea mea, poţi să fii sigur că găsesc. Ce frumos se declamă ! Cît adevăr şi cîtă expresie au !

EU Orice artă de imitaţie îşi are modelul ei în natură. Care e modelul muzicianului cînd compune un cînt ?“ [1]

După stabilirea acestui consens de principii scriitorul devine un factor incitator la judecăţi tranşante. „*EU Iată : dacă muzica asta e sublimă, atunci muzica divinului Lulli, a lui Campra, a lui Destouches, a lui Mouret, şi chiar între noi fie vorba, muzica scumpului dumitale unchi înseamnă că e cam searbădă.*

EL (apropiindu-se de urechea mea îmi răspunde) N-aş vrea să mă audă nimeni, fiindcă sînt pe aici o mulţime de oameni care mă cunosc ; dar chiar că e searbădă“. [2]

În felul acesta romanul-eseu se constituie pe planurile cele mai diverse. Sînt abordate probleme de educaţie în spirit utilitar, se pune în cumpănă semnificaţia geniului şi a tatălui obişnuit de familie, este apreciat binele şi viciul, morala naturală şi pactul tacit care asigură circulaţia bunurilor, calea care realizează originalitatea în artă etc.

[1] Diderot, *op. cit.*, p. 297.
[2] Diderot, *op. cit.*, p. 297.

Scanned with CamScanner

Satiric, grav, patetic, retoric, ironic, moralizator, neutral, provocator, dialogul din *Nepotul lui Rameau* însumează astfel un registru de mare varietate și amplitudine.

Împrumutînd măști pe care le schimbă mereu, scriitorul nu face altceva decît să ridice în permanență măștile contemporanilor săi. Pe această cale a disimulării ironice, plină de finețe, romanul său devine o carte de atitudine specifică gîndirii unui *filozof iluminist.*

Romanul *Nepotul lui Rameau* a avut o posteritate critică destul de ciudată. După ce Goethe a tradus această operă în germană, manuscrisul s-a pierdut. După această traducere s-a realizat o tălmăcire a textului în limba franceză (1821), care trecea drept text original. Abia în 1891 a fost găsită o copie autentică a manuscrisului original.

În comparație cu *Nepotul lui Rameau, Jacques Fatalistul* aduce o altă proporționare a elementelor care compun narațiunea scenică și totodată o altă structură a planurilor temporale. Acestea precizează timpul narațiunii în care sînt angajați cei doi călători, Jacques și stăpînul său, și timpul narațiunilor pe care le istorisesc pe acel drum fără început și fără sfîrșit. Spre deosebire de *Nepotul lui Rameau, Jacques Fatalistul* are toate atributele aparente ale unui roman de evenimente, agenții de susținere ai acestora făcînd parte din imensa familie de spirite a eroilor picarești. Dar evenimentele din *Jacques Fatalistul* nu mai au o semnificație în sine, ca în *Diavolul șchiop* de Lesage, sau în romanele de capă și spadă mai tîrziu, scrise de E. Sue, sau Al. Dumas. Evenimentele din acest roman nu capătă semnificație decît prin transcenderea lor de o anumită perspectivă asupra relației dintre individ și destinul exterior lui. Dată fiind această situație constatăm că Diderot ne aduce din nou în fața unor picari filozofi, iar romanul său este iarăși învestit cu o atitudine polemică ai cărei termeni se dezvăluie integral doar pe parcursul narațiunii.

În secolul luminilor se definise o filozofie deterministă foarte rigidă. Reacția față de aceasta a dus însă la configurarea unei filozofii a hazardului care ancora în absurd. Pe alt plan, polemica dintre aceste două atitudini extreme, întîlnite în filozofie, se putea corela cu anumite doctrine teologice, cum era ciudata interpretare a conceptului de liber-arbitru, apărată de iezuiți.

Scanned with CamScanner

În acest context se definesc cele două personaje din romanul lui Diderot, stăpînul fiind adeptul liberului-arbitru, şi Jacques al fatalităţii. Excelent mînuitor al paradoxului, Diderot demonstrează că stăpînul care credea în liberul-arbitru, întrebîndu-se mereu ce are de făcut, se supunea celui mai sever determinism, în vreme ce Jacques, crezînd în fatalitate, într-un destin preconceput, se comportă ca un autentic om liber. Adus în pragul morţii, confruntat cu mizeria închisorii, înstrăinat de enigmaticul său stăpîn, din nou lîngă el şi strania sa soţie Denise, deoarece fatalitatea căreia i se supune îl împiedică să aibă tulburări sau angoase în faţa neprevăzutului, Jacques spune : *„Dacă stă scris în ceruri să fii încornorat, Jacques, orice ai face tot vei fi : dacă, dimpotrivă, stă să nu fii, orice ar face ei, nu vei fi, dormi deci, dragul meu... şi adormea“.*[1]

Romanul lui Diderot este construit din perspectiva acestei filozofii care face din stăpîn un ins abulic, anihilat de întrebările asupra destinului şi din Jacques — un om al faptei, care-şi construieşte existenţa în deplină libertate.

Romanul *Jacques Fatalistul* nu are o intrigă unitară. El este construit, asemenea tuturor romanelor picareşti, dintr-o suită de nuvele, legate între ele prin cunoscutul procedeu al „anfilajului“. Structura acestei opere romaneşti, cristalizată prin aglutinarea de evenimente în jurul celor două personaje, dar şi prin intrigi independente, polarizate în jurul altor personaje, îşi păstrează totuşi unitatea prin faptul că cei doi eroi centrali rămîn în permanenţă agenţii direcţi ai întîmplărilor, martorii în faţa cărora acestea se derulează sau factorii receptori care le ascultă cînd sînt povestite.

Din cauza aceasta, în romanul *Jacques Fatalistul* există mai multe planuri temporale ale enunţurilor narative. Intriga fundamentală, firavă dealtfel, este aceea care se constituie direct prin itinerariul străbătut de Jacques şi stăpînul său şi prin peripeţiile imediate pe care le suportă. Distanţarea de un alt plan temporal autonom se produce astfel prin suspendarea unui enunţ narativ : *„Aici ajunsese Jacques, cînd hangita intră şi întrebă :*

— Ce doriţi să vă dau ca desert ?

STĂPÎNUL — Ce ai.

[1] Diderot, *op. cit.*, p. 591.

HANGIȚA, fără să-și dea osteneala să coboare, strigă din odaie : — Nanon, adu fructe, pesmeți, dulciuri...“

La cuvîntul Nanon, Jacques zise, ca pentru sine : „Ah ! pe fiică-sa au schingiuit-o ; îți poți ieși din sărite și pentru mai puțin.“...

Iar stăpînul îi zise hangiței :

— Te-ai necăjit rău mai adineauri ?“[1]

În acest spațiu itinerant nedefinit cei doi eroi reconstituie evenimente consumate în trecut. Dialogul surprinde astfel, adeseori, detaliul licențios care putea face deliciul unui spirit libertin. *JACQUES Păi cum rămîne cu învoiala noastră ?*

STĂPÎNUL Pricep... Ești instalat în castelul lui Desglauds, iar bătrîna slujnică Jeanne i-a poruncit fiică-si, Denise, să te viziteze de patru ori pe zi și să te îngrijească. Zău, spune-mi, pînă nu mergem mai departe, Denise își păstrase fecioria ?

JACQUES (tușind) Așa cred.

STĂPÎNUL Dar tu ?

JACQUES A mea își luase de mult valea.

STĂPÎNUL Va să zică, tu nu mai erai la prima dragoste ?

JACQUES De ce, adică ?

STĂPÎNUL Păi fiindcă o iubești pe aceea căreia i-o dai, după cum ești iubit de aceea căreia i-o răpești.

JACQUES Cîteodată da, cîteodată nu“.[2]

Există în același timp intervenția directă a scriitorului, care subliniază încă o dată tehnica *romanului auctorial,* cînd distanța dintre autor și situația relatată scade foarte mult. *„Cititorule, aici te-ai oprit din citit : ce s-a întîmplat ? A ! Cred că înțeleg, ai vrea să vezi scrisoarea. Negreșit că doamna Riccoboni ți-ar fi arătat-o. Și sînt sigur că-ți pare rău că n-ai văzut scrisoarea pe care doamna de la Pommeraye a dedicat-o celor două mironosițe. Deși mi-ar fi fost cu mult mai greu s-o fac decît pe a Agathei, și nu-mi închipui că am talent cu carul, cred c-aș fi scos-o la capăt, dar n-ar fi fost originală : ar fi semănat cu una din sublimele cuvîntări scrise cu toptanul de Tit Liviu în ISTORIA ROMEI sau de cardinalul Bentivoglio în RĂZBOAIELE FLANDREI. Asemenea lucruri citești cu plăcere, dar îți destramă iluziile.“*[3]

[1] *Op. cit.*, p. 410
[2] *Op. cit.*, p. 510
[3] *Op. cit.*, p. 553

Scanned with CamScanner

Dialogul, conceput ca replică cu caracter narativ poate reconstitui uneori printr-o singură intervenţie un eveniment cu sensuri multiple. Un singur episod este suficient pentru a releva maniera în care un spirit libertin ca Diderot pigmentează relatarea cu detalii erotice deosebit de picante, depăşind uneori chiar lipsa de pudoare a literaturii din vremea Renaşterii. *„Suzana se culcă pe jos cît era de lungă, în partea cea mai ridicată a locului, cu picioarele îndepărtate unul de altul şi cu braţele trecute pe deasupra capului. Eu mă aflam lîngă ea, mai jos, făcîndu-mi de lucru cu cosorul în huceag, şi Suzana îşi strîngea picioarele apropiindu-şi călcîiele de şezut ; genunchii ei ridicaţi îi săltară fustele ; şi eu îmi făceam de zor de lucru cu cosorul prin huceag, fără să mă uit unde dau şi lovind adesea pe delături. Suzana îmi zise :*

— *Jacques, ai să isprăveşti oare curînd ?*

— *Cînd vrei tu, vecină.*

— *Dar nu vezi că eu vreau să sfîrşeşti ?"*[1]

Transformînd picarul în filozof şi scenele de galanterie în momente de erotism de mare tensiune, Diderot face din roman un act de conversaţie eteroclită cu cititorii.

Cronică de moravuri, eseu de idei, dialog de teatru, comedie în miniatură, romanele lui Diderot reprezintă doar o infimă parte a spiritului libertin care animă proza marchizului de Sade. Dealtfel, deosebirile între proza picarescă şi romanul realist de moravuri sînt în primul rînd de natură compoziţională. De aceea, operele lui Tobias George Smollett (1721—1771) ni se par, din acest punct de vedere, mult mai apropiate de structura prozei picareşti decît de romanul realist de moravuri, cultivat de Fielding de pildă, pe care autorul lui *Roderick Random* îl contesta cu violenţă.

Smollett a avut o viaţă aventuroasă ale cărei ecouri se prelungesc şi în creaţia sa literară. Studiile de medicină nu i-au adus bani, poemele nu i-au adus glorie, iar teatrul său n-a avut nici un ecou. Disperat, muritor de foame, scriitorul se angajează în marina de război, traversează Mediterana, Atlanticul, ajungînd în cele din urmă în Caraibe şi Jamaica, unde se îndrăgosteşte de o frumoasă creolă pe care o aduce la Londra.

[1] *Op. cit.*, p. 522

Cunoscînd din nou privațiunea ca medic în capitala Angliei, Smollett se dedică romanului cu forța furibundă a disperatului care-și propune să cucerească opinia publică. Rezultatul acestei munci epuizante sînt romanele sale : *Aventurile lui Roderick Random* (1748), *Aventurile contelui Ferdinand Fathom* (1753), *Aventurile lui Sir Lancelot Greaves* (1762) și *Expediția lui Humphrey Clinker (1770).* La acestea se adaugă numeroase studii, compilații, traduceri etc., dintre care amintim : *Istoria Angliei, Istoria universală,* traducerea romanului *Don Quijote* și a operelor complete ale lui Voltaire în treizeci și opt de volume.

Asigurîndu-și accesul la notorietate și la o viață opulentă, Smollett are numeroase simpatii și adversități în epocă, cu toate că el se considera „voios și îndatoritor" și departe de purtarea „crudă și nedreaptă".

Un istoric literar spunea pe bună dreptate că în vreme ce Fielding este socotit romancierul Angliei insulare, Smollett este prozatorul Angliei în expansiune pe diverse meridiane ale globului.

Într-adevăr, de la *Roderick Random* și pînă la *Expediția lui Humphrey Clinker,* romanele lui Smollett sînt pline de peripeții care au loc pe diferite arii geografice și în cele mai variate medii de viață.

Scrierile lui Smollett păstrează astfel și ele atributele prozei picarești, iar protagonistul acestora are de asemenea trăsăturile caracteristice unui picar. Eroii lui Smollett sînt impulsionați pe cele mai neașteptate itinerarii din existență de anumite evenimente care sînt întotdeauna mai puternice decît ei. Meritul fundamental al prozatorului englez rezultă în primul rînd din acea culoare particulară a mediului și a limbajului din opera sa. Viața domestică engleză, cu ambiții vulgare și acte meschine, aventurile marinarilor, climatul din închisori, tribulațiile unor oameni cu cele mai diverse profesiuni, reprezintă zonele existențiale spre care scriitorul își îndreaptă în mod constant atenția.

Smollett nu este tipul romancierului cu un aer bonom, de genul lui Richardson, nu afișează, de asemenea, doar un vag scepticism inofensiv, în maniera lui Lesage pe care l-a și tradus în limba engleză. Scoțianul acesta cu o existență dură și aventuroasă se apropie de familia de spirite reprezentată de Swift, privind realitatea din jurul său cu revoltă și mînie ;

Scanned with CamScanner

cu toate că eroii săi, fie ei victime ale societăţii ca Roderick Random, fie sceleraţi şi criminali de genul lui Fathom, sînt în cele din urmă conduşi spre virtute sau spre o viaţă paşnică şi îndestulătoare.

Smollett concepe existenţa ca o junglă în care raporturile individuale fundamentale se bazează pe forţă şi putere. Faptul acesta rezultă în mod pregnant din romanul *Roderick Random.* Şi aici apare motivul copilului orfan, oprimat de rude, chinuit de patroni, persecutat de dascălii din şcoală. Frecvent în literatura vremii, motivul acesta literar este însă în aşa manieră prezentat, încît îl prevesteşte pe Dickens.

Umanismul scriitorului, rezultat din această tendinţă continuă de apărare a victimelor, este conjugat cu spiritul caricatural prin care reconstituie ferocitatea unei lumi din acea imensă junglă a epocii, pe care o sesiza în viaţa de familie, în bordel, pe vapoare, în închisori, în rîndurile unor oameni de profesiuni aparent onorabile.

Roderick Random este conceput ca un *Bildungsroman* în care evenimentele sînt relatate la persoana întîi. Eroul romanului, configurat ca un picar, este reprezentat ca un imens receptor de experienţă umană acumulată într-o societate feroce. Crescut de un bunic care nu-l iubeşte, duşmănit de rudele care rîvneau moştenirea bătrînului, Roderick traversează cele mai dure trepte ale existenţei pentru a ajunge în cele din urmă la o viaţă tihnită, prin care autorul răsplăteşte virtutea sa neclintită. Bătut de dascăl în şcoală, alungat din casă de Potion, exploatat de felcerul Crab, atacat de tîlhari, chinuit pe diverse vapoare unde jungla vieţii se desfăşoară din plin, îndrăgostit de frumoasa Narcisa, ajutat de Strap, prietenul din copilărie, Roderick traversează o lume infernală ale cărei culori specifice sînt surprinse de autor cu deosebită acuitate.

Ca şi Goldsmith, Smollett îşi construieşte romanul în aşa manieră încît itinerariul existenţial al eroului să fie marcat la început de cele mai diverse nenorociri, după care, prin lovituri autentice de teatru pe care autorul nu le dispreţuieşte, situaţiile sumbre sînt complet răsturnate şi personajul năpăstuit ajunge la fericirea mult rîvnită.

O asemenea viziune despre intriga unui roman, concepută să rămînă mereu palpitantă, nu poate elimina artificiile operei care se manifestă pe planurile cele mai variate. Copilul orfan

Scanned with CamScanner

își descoperă tatăl, vechea moștenire mult disputată este recîștigată, rudele rele și adversarii suportă sancțiunile morale, iubirea pentru Narcisa se finalizează prin căsătorie etc.

Avînd toate atributele prozei picarești, narațiunea din *Roderick Random* rămîne stufoasă, încărcată cu evenimente adiacente. Concepută în mici paliere, intriga din această operă este arborescentă, punctată de situații melodramatice, de coincidențe forțate, precum și de alte rezolvări facile și artificiale ale unor conflicte aparent ireconciliabile.

Adept al romanului cu evenimente și personaje, în sfera căruia comportamentul duce la configurarea fizionomiei morale, Smollett face totuși notabile progrese față de alți contemporani în aprofundarea psihologiei personajelor și a diferențierii lor spirituale. Lumea din universul romanesc creat de Smollett nu mai este privită doar din exterior. Relatarea de fapte nu mai păstrează caracterul unor simple reportaje filmate. Mobilurile interioare ale unor fapte sînt dezvăluite cu inteligență artistică.

Smollett este de asemenea un excelent portretist. Imaginea marinarului lup-de-mare este realizată la început prin reliefarea unor detalii fizice peste care sînt aglomerate în mod deliberat amănunte vestimentare. *„Era un bărbat viguros la trup, puțintel strîmb de picioare, cu o ceafă ca un taur și un obraz pe care puteai desluși că înfruntase cele mai îndîrjite iureșuri ale vîntului, ploii și soarelui. Veșmintele îi erau alcătuite dintr-o haină de soldat, ajustată pe el de croitorul corabiei, o bluză de flanelă vărgată, o pereche de pantaloni pînă la genunchi, roșii, mînjiți de păcură, ciorapi curați, cenușii, din lînă împletită, catarame mari de argint ce acopereau trei sferturi din fiecare pantof, o pălărie cu galon de argint al cărei fund se uita peste margini întrecîndu-le cu un inci și jumătate...“*[1]

Relatarea aceasta colorată continuă. Ea scoate în relief arta portretistică a unui scriitor cu o viziune picturală pregnantă, portretul locotenentului de marină însumînd detalii vestimentare și culori care amintesc instrumente de comunicare ale artistului plastic.

Dar individualizarea personajelor nu este făcută doar cu ajutorul unor asemenea portrete colorate. Limbajul profe-

[1] Smollett, *Roderick Random*, ELU, 1965, p. 37.

Scanned with CamScanner

sional, bine cunoscut de autor în îndelungatele sale peregrinări, slujește și el la configurarea imaginii complexe a personajului. Comentînd moartea bunicului zgîrcit, Bawling, marinarul, are o replică impregnată cu elemente lexicale din mediul său de viață: *„Dacă a murit? zise unchiu-meu, uitîndu-se la trupul răposatului. Te cred, dau în scris că e mort ca o scrumbie sărată. Mii de draci! Acum s-a adeverit ce visasem eu: se făcea că stau la prova și văd un cîrd de corbi de hoit, ținîndu-se după un rechin mort, care plutea de-a lungul bordului, iar dracul ședea cocoțat pe bompresul nostru, în chip de urs albastru, care mă-nțelegi, sări peste bord drept pe hoit și îl duse în ghiare pînă în fundul mării.“*[1]

Apreciate în mod general, romanele lui Smollett nu aduc inovații care să revoluționeze tematica sau structura compozițională a prozei. O anumită specificitate a romanelor sale se configurează prin mediul ambiant al personajelor. Istoricii literari au remarcat însă pe bună dreptate faptul că în *Humphrey Clinker*, ultimul roman al lui Smollett, considerat ca un adevărat testament spiritual, autorul caută soluții noi de realizare a narațiunii. Dacă eroul central al operei reprezintă o nouă variantă a lui Roderick Random, realizată de Smollett la maturitate, structura romanului este însă de așa natură încît personajele se reflectă în adevărate oglinzi paralele.

Tehnica epistolară a cărții, intriga susținută de o compoziție riguroasă, umorul care atinge zonele sumbre ale existenței demonstrează că scriitorul a beneficiat de experiența literară a lui Fielding și Sterne.

Dacă tehnica epistolară amintește o anumită soluție artistică întîlnită la Richardson, prezența aceluiași personaj în mai multe scrisori care au emitenți și destinatari diferiți subliniază unele analogii cu romanul de moravuri cultivat de Laclos. Procedeul trebuie reținut cu atît mai mult cu cît el duce la relativizarea personajelor scriitorului și totodată la o mai mare diversitate tipologică.

Opera lui Smollett pune în lumină interferențele posibile între proza picarescă, romanul de moravuri și romanul sentimental. Un exemplu tipic de această natură este oferit de ro-

[1] *Op. cit.*, p. 43.

Scanned with CamScanner

manul *Moll Flanders* (1721) de Defoe (1660—1731). Ca și în alte opere ale sale, scriitorul englez demonstrează un interes deosebit pentru faptul real. Cititorul ia astfel act din prefața operei de ficțiunea manuscrisului găsit.

Asemenea lui Truman Capote în epoca noastră, Defoe pretinde că nu face un roman de ficțiune, dimpotrivă, ne previne că este beneficiarul manuscrisului unei hoațe, pe care l-a curățat de impurități, dîndu-l la tipar cu cele mai bune intenții moralizatoare. *„Într-un cuvînt, după ce istoria a fost curățată de tot ce era ușuratic și necuviincios în ea, tot așa a fost gîndită cu cea mai mare grijă, spre a sluji virtutea și credința. Nimeni nu poate, fără a se face vinovat de vădită nedreptate, să aducă vreo învinuire povestirii noastre sau titlului nostru cînd am încredințat-o tiparului.“* [1]

Evident că știri despre celebra hoață închisă la Newgate au circulat cu multă vreme mai înainte. Dar Defoe nu face totuși roman de nonficțiune, ca scriitorul american Truman Capote, ci pretinde doar acest lucru, ca și în cealaltă operă a sa, *Robinson Crusoe.*

Moll Flanders este un roman în care autorul folosește doar ca un artificiu literar pretextul manuscrisului găsit, care va căpăta o largă circulație la scriitorii romantici. De aceea, „romanul documentar“ al lui Defoe este în realitate o operă de ficțiune în care întîlnim din nou un picar feminin, privit dintr-o perspectivă absolut diferită de aceea pe care o găsim în *Viața Marianei* de Marivaux.

Moll Flanders are structura unei autobiografii romanești, în care eroina se confesează. De aceea, tenta romanului picaresc apare în acest caz mai mult ca o formă exterioară, picarul feminin avînd o structură psihică centripetală, se apleacă mereu asupra trăirilor sale interioare pe care încearcă să și le explice, comunicîndu-le în același timp cititorului. Surprinzînd acest raport al metamorfozei eului său în contact cu lumea care începe să se definească prin culorile sugestive ale unei jungle în miniatură, eroina trăiește drama propriului său traiect existențial. De la puritate la căderea în abjecție, și de la abjecția totală la năzuința spre o lume care se purifică prin trecerea îndelungată prin purgatoriul suferinței, descifrăm mo-

[1] Defoe, *Întîmplările fericite și nefericite ale vestitei Moll Flanders,* ESPLA, 1958, p. 25.

Scanned with CamScanner

mentele fundamentale care marchează autobiografia românească a lui Moll Flanders.

O altă orfană care suportă destinul unui picar, un nou itinerar printr-o lume plină de vicii, am fi înclinaţi să spunem comparînd cartea cu *Viaţa Marianei*, şi totodată un alt comportament rezultat din adeziunea pentru un alt coridor al ispitelor din acest imens labirint care este lumea.

În maniera cunoscută a epocii, aventura exemplară a lui Moll Flanders se constituie şi ea prin confruntarea unui destin individual cu o ambianţă adversă. În acest raport antinomic dintre Moll Flanders şi lumea concepută ca o junglă, ea nu poate modifica nici lumea şi nu se poate apăra nici pe sine. Dacă într-un final de existenţă se înscrie într-o ierarhie socială care o apropie de Mariana lui Marivaux sau de Pamela lui Richardson, itinerariul vieţii sale este cu totul diferit, Moll Flanders fiind tipul de picar feminin cu conştiinţa veşnic încărcată.

Poate tocmai din această cauză un asemenea personaj are o complexitate mult mai mare ca eroinele lui Marivaux sau Richardson. Moll Flanders este un personaj mobil, cu un registru psihic de mare amplitudine, ale cărui dimensiuni sporesc şi se modifică mereu în contact cu lumea, în vreme ce Mariana şi Pamela sînt entităţi imuabile.

De aceea din foarte multe puncte de vedere, cartea lui Defoe se apropie de structura specifică a unui *Bildungsroman* care înregistrează procesul unei formaţii. La început, scriitorul englez o înfăţişează pe eroina sa în ipostaza unei copile pure şi fără ocrotire în contact cu o lume plină de vicii, impasibilă la suferinţă.

Crescută în casa unei femei sărace şi întrebată de primăreasă ce ar dori să fie cînd va fi mare, Moll Flanders răspunde fără echivoc : cucoană. Dar cum Defoe şi-a propus să definească un personaj prin permanenta confesiune, rezultată dintr-o inepuizabilă investigare a eului, eroina se explică, evident, printr-un limbaj prematur pentru vîrsta sa : *„Şi aşa după ce s-a dus pimăreasa, au intrat în odaie fetele ei, au întrebat unde e cucoana şi au vorbit mult cu mine, iar eu le răspundeam în felul meu nevinovat ; dar ori de cîte ori mă întrebau dacă eram hotărîtă să fiu cucoană, răspundeam : da. Pînă la urmă m-au întrebat ce este o cucoană ? Asta m-a încurcat tare. Totuşi am răspuns prin*

Scanned with CamScanner

propoziții negative, spunînd că o cucoană este o ființă care nu se duce la slujbă, ci își vede de casă ; s-au arătat foarte încîntate și le-a plăcut pesemne pălăvrăgeala mea căci mi-au dat și ele niște bani.“ [1]

Dar, ca orice autentic picar, Moll Flanders este supusă și ea unei permanente schimbări de climat. În casa unei familii bogate, alături de fetele doamnei, ea primește o educație aleasă.

În această epocă în care numeroși romancieri se opresc asupra psihologiei atît de mobile a adolescenței, Defoe stăruie și el asupra imaginii pe care Moll Flanders și-o face în permanență despre ea, în funcție de climatul în care îi este dat să trăiască. Și cum în casa în care ea se cheamă încă Betty, băiatul cel mare încearcă s-o seducă și, în cele din urmă, izbutește, scriitorul o aduce pe adolescenta cea frumoasă în situația de a-și scruta cele dintîi sentimente erotice. Reconstituirea acestui prim fior este denudată de orice stridență sentimentală. *„Eram în odaia surorii lui mai mici și, poate fiindcă nu era nimeni acasă, în afară de servitoarea care stătea jos, a fost pesemne mai îndrăzneț. Pe scurt, a început să devină stăruitor. I-oi fi părut o pradă ușoară, pentru că atîta timp cît m-a ținut doar în brațe sărutîndu-mă, nu m-am împotrivit de loc. Adevărul e că-mi plăcea prea mult ca să mă împotrivesc.*“ [2]

Acesta este de fapt momentul care marchează începutul unei dezintegrări morale. De aici drumul spre rău este construit de autor printr-o permanentă precipitare de evenimente. Dar raportul acesta dintre Moll Flanders și evenimente este în așa măsură prezentat de către Defoe încît uneori avem sentimentul că evenimentele sînt mult prea puternice decît eroina, și o aleg pe aceasta, iar alteori că un anumit destin temperamental o duce în mod inevitabil spre cădere.

Prima tragedie trebuie să fie prin urmare de ordin sentimental. Fratele cel mare care a sedus-o nu o iubea, și ea trebuie să se căsătorească cu cel mic pe care nu-l iubește. Dar într-o asemenea biografie, concepută prin însăși evidențierea continuă a răului ca o aventură exemplară, evenimen-

[1] *Op. cit.*, p. 35.
[2] *Op. cit.*, p. 81.

tele catastrofale trebuie să-şi capete locul cuvenit. Soţul moare, copiii rămîn orfani, dar înregistrarea morţii se produce cu o răceală deosebită. Ea nu poate căpăta o mare rezonanţă într-un adevărat vid interior. *„Mărturisesc că n-am fost îndurerată, aşa cum s-ar fi cuvenit la moartea bărbatului meu, şi nici n-aş putea spune că-l iubisem vreodată aşa cum ar fi trebuit, sau că-l răsplăteam pentru purtarea lui frumoasă faţă de mine, căci era un om drăgăstos, plăcut, de treabă, aşa cum şi-a putut dori orice femeie, iar frate-său stîndu-mi mereu în cale, cel puţin cîtă vreme am locuit laolaltă, era pentru mine o ispită neîntreruptă, şi n-am fost o dată în pat cu bărbatu-meu fără să mă doresc în braţele lui frate-său".* [1]

Picarul acesta feminin, senzual şi lipsit de scrupule, începe să se configureze în toată plinătatea. Întîlnirea cu primul eveniment catastrofal este doar actul de declanşare a unei suite de peripeţii. O nouă căsătorie cu un negustor falimentar ; o altă cursă aventuroasă prin lumea afacerilor meschine, spectrul sărăciei şi al minciunii, o altă evadare în necunoscut.

La fel ca în romanele picareşti, Defoe schimbă şi el mereu climatul de existenţă al personajului central. O altă staţie de tranzit a eroinei lui Defoe este deci Virginia. O lume nouă, voluntară, cu foşti hoţi care se îmbogăţesc, şi iarăşi o altă confruntare cu destinul care are ceva din forţa oarbă a moirei din vechiul teatru grecesc. Din relatările soacrei, Moll Flanders constată că aceasta este mama sa, iar soţul ei este fratele său. Dar reacţia sa nu are nimic din tragedia oedipiană. Notaţia faptului are aceeaşi răceală care caracterizează mereu stilul lui Defoe : *„Între timp, nu mai aveam nici o îndoială că sub înfăţişarea unei neveste cinstite trăiam cu bună ştiinţă în incest şi curvie. Şi măcar că nu mă tulbura prea tare gîndul că păcătuiesc, totuşi fapta avea ceva potrivnic naturii în ea ; aşa încît simţeam silă faţă de bărbatul meu."* [2]

Ajunsă aici, biografia dramatică a lui Moll Flanders cumulează mereu alte peripeţii. Plecarea din Virginia, întoarcerea la Londra, foamea, mizeria, primele furturi de nevoie, viciul

[1] *Op. cit.*, p. 81.
[2] *Op. cit.*, p. 110.

Scanned with CamScanner

hoției constituie alte ipostaze ale acestei eroine căreia nimic din ceea ce este rău nu-i este străin.

Cartea se încheie totuși printr-un happy-end. După trecerea prin cumplita închisoare din Newgate, unde îl întîlnește pe unul din hoții săraci care o iubise, are iarăși loc o trimitere spre Virginia. Și aici cei doi își construiesc o existență onestă și se îmbogățesc. Moll își revede fiul, și apoi se întoarce la Londra, unde trăiește o existență tihnită sub zodia pocăinței.

Defoe se dovedește a fi un excelent analist al acestui complicat mecanism interior a cărui reconstituire se face prin confesiunea narativă. Romanul său ni se pare remarcabil prin arta cu care este recreată o tragedie cu ajutorul unei narațiuni antitragice, scrisă într-un stil lipsit de stridențe sentimentale. Defoe se așază în postura scriitorului omniscient care, folosindu-se de pretextul manuscrisului găsit, cunoaște toate tainele personajului său.

Tipul acesta de confesiune la persoana întîi îi lasă autorului posibilitatea să creeze un roman care să poată oferi aparența obiectivității. Arareori confesiunea eroinei se suprapune peste comentariul moralizator al scriitorului : *„Povestea asta va arăta prin urmare femeilor că foloasele nu sînt toate de partea cealaltă, așa cum cred bărbații. Deși s-ar putea să fie adevărat că bărbații au alegere prea mare printre noi și că se găsesc femei care se dezonorează prin ieftinătatea lor și prin ușurința cu care se ajunge la ele, totuși dacă bărbații vor femei dintre cele care merită să fie cucerite, vor vedea că ele sînt cum nu se poate mai greu de ajuns, iar cele care sînt altfel au adesea cusururi foarte mari“.* [1]

Lecția aceasta de morală practică, care se potrivește tot atît de bine și romanelor de mai tîrziu ale lui Richardson, îi aparține lui Moll Flanders. Dar prin specificul acestui enunț simțim intenționalitatea autorului care se suprapune peste comentariul didactic, nefiresc pentru eroină. Asemenea comentarii, din fericire nu prea numeroase, sînt un adevărat corp străin în fluxul acestei narațiuni.

Dacă maniera de revelare narativă a unei aventuri exemplare este remarcabilă, dialogul lui Defoe este adeseori greoi

[1] *Op. cit.*, p. 95.

Scanned with CamScanner

şi încărcat cu precizări inutile. Iată scena unui furt, rememorată prin dialog : *„Atunci ce să fac ? întreb eu.*

— Acu zise ea, dac-ai făcut pe pungaşul şi ai furat, trebuie s-o păstrezi ; cale îndărăt nu există. Şi afară de asta, fetiţo, zice, n-ai tu mai mare nevoie de ea decît ei ?“ [1]

Notaţia obiectivă, naraţiunea rece, confesiunea antitragică, tentaţia romanului de nonficţiune dau nota caracteristică a acestei opere în care pentru prima dată eroina centrală a cărţii este o prostituată care prezintă lumea din propria sa perspectivă.

Registrul prozei picareşti din secolul al XVIII-lea înregistrează astfel ultimele sale forme de diversificare. Social şi satiric, psihologic şi sentimental, autobiografic sau obiectivat prin relatarea la persoana a treia, narativ sau analitic, umoristic sau grav, romanul picaresc din epoca luminilor oferă toate premisele metamorfozelor pe care le va traversa arta romanescă pe parcursul acestui veac.

Scanned with CamScanner

VARIANTELE ROMANULUI DE MORAVURI. H. FIELDING ŞI ASPIRAŢIA SPRE ROMANUL TOTAL. DIZLOCAREA NARAŢIUNII CLASICE ÎN PROZA LUI L. STERNE. LACLOS ŞI PROZA EPISTOLARĂ DE MORAVURI CU NUANŢE SENTIMENTALE. MARCHIZUL DE SADE ŞI ROMANUL LIBERTIN

Dezvoltarea romanului din secolul al XVIII-lea demonstrează că nu se poate încă vorbi de supremaţia unui anumit gen asupra altuia, ci doar de un amplu proces de diversificare, antinomiile existente în literatura romanescă putînd fi considerate ca un real indiciu de progres al unei arte investigate prin toate resursele sale posibile. De aceea, coexistenţa lui Swift şi Voltaire, alături de Defoe şi Richardson, a lui Marivaux şi Wieland, alături de Fielding şi Smollett sau a lui Goldsmith, alături de cinicul marchiz de Sade, nu este doar un fapt istoric, ci o realitate artistică, aptă să ilustreze complexitatea unui gen care înregistrează prima sa *epocă de aur*.

Exponentul cel mai strălucit al romanului realist de moravuri din secolul luminilor este Henry Fielding (1707—1754). Atît prin preocupările, cît şi prin formaţia sa intelectuală, Fielding era mai aproape de realitatea epocii decît unii dintre contemporanii săi din Anglia. Admirator al lui Cervantes, Lesage şi Scarron, Fielding este un adept al romanului care relatează evenimente în limita permisă de verosimil. Om de teatru, cunoscător al societăţii engleze (şi prin obligaţiile sale episodice în domeniul justiţiei), Fielding cultivă romanul realist de moravuri, conceput ca o imensă epopee comico-satirică.

Elocvent în acest sens ni se pare romanul său Joseph Andrews (1742). Concepută ca o replică dată romanului sentimental, cultivat de Richardson, opera aceasta a lui Fielding este considerată ca o „*Anti-Pamelă*".

Pentru a deturna în deriziune momentele de efuziune sentimentală şi de melodramă umanitară, întîlnite în *Pamela*, Fielding îşi concepe romanul la modul parodic. Structura operei sale este de aşa natură încît intriga sentimentală să fie susţinută de acelaşi tip de personaje, întîlnit şi la Richardson. Păstrarea unor nume din *Pamela*, la care se adaugă inversarea unor situaţii şi găsirea unui alt epilog ilustrează atît intenţiile parodice evidente, cît şi aspectul

Scanned with CamScanner

original al operei, pe al cărei parcurs intenționalitatea originară a autorului se estompează.

Rămînînd la început în limitele cerute de convenția parodiei și a clișeului, care duc la negarea unei alte opere prin simpla ei mimare, Fielding realizează și el un roman al seducției exercitate de un opresor asupra unui personaj de rang inferior, care apare în postura de victimă. Dar aceeași convenție a parodiei impune schimbarea rolurilor protagoniștilor din *Pamela*. Personajul opresor care încearcă să-și exercite forța de seducție asupra celui de rang inferior este lady Booby, iar victima este Joseph Andrews, fratele Pamelei Andrews.

La început lasciva lady pune la contribuție un întreg arsenal feminin de seducție, folosit cu o falsă candoare pe care autorul o dezvăluie odată cu indicarea gestului erotic. Scena de seducție din alcov este elocventă. *„N-am de gînd să te dau afară, Joey, spuse ea oftînd ; mi-e teamă că nu-mi stă în putere.*

Apoi se ridică puțin în pat și descoperi unul din cele mai albe gîturi ce s-au văzut vreodată ; la care Joseph roși :

— Oh ! se prefăcu ea surprinsă, ce fac ? Am avut încredere să rămîn singură cu un bărbat, deși eram goală în pat ; dacă ai atenta la onoarea mea cum m-aș putea apăra ?

Joseph protestă afirmînd că n-avusese nici cel mai mic gînd rău împotriva onoarei ei.“ [1]

Asaltat de stăpînă și amenințat de aceasta de a fi lăsat pe drumuri, dorit în taină de Slipslop, femeia din casă, Joseph Andrews trăiește consecințele dramatice ale onestității, deoarece el îi rămîne fidel lui Fanny, fata lăsată undeva într-un sat îndepărtat.

Înainte de a fi cunoscute avantajele oferite de monologul interior în sondarea sufletului uman, Fielding face apel la comentariul vag moralizator, care reprezintă și el o calchiere deliberată a tiradelor etice de care abuza Richardson : *„O, Dragoste, la ce șiretlicuri monstruoase recurgi față de credincioșii tăi de ambe sexe ! Cum îi mai înșeli și-i împingi să se înșele singuri ! Nebuniile lor te incită ! Suspinele lor te fac să rîzi, iar durerile lor te înveselesc.“* [2]

[1] H. Fielding, *Joseph Andrews*, ELU, 1966, p. 45.
[2] *Op. cit.*, p. 53.

Scanned with CamScanner

Intriga capătă o altă turnură decît în *Pamela*. Abia acum resursele originale ale scriitorului încep să iasă în evidenţă. Alungat din casa doamnei B., Joseph Andrews începe o adevărată existenţă de picar, ceea ce va duce şi la adecvarea structurii intrigii la specificul romanului picaresc.

Intriga romanului capătă aspectul unei naraţiuni a voiajului lui Joseph Andrews pe un itinerar plin de obstacole neprevizibile. Drumul cu poştalionul, întîlnirea cu tîlharii, furtul ultimilor bani, maltratarea sa, lipsa de milă a celor din jur, apariţia preotului Adams, îngrijirea rănilor, găsirea lui Fanny etc. reprezintă etapele unui itinerar exemplificator.

Romanul de analiză a sentimentelor devine astfel o cronică din ce în ce mai amplă de evenimente şi moravuri. Turnura comică a întîmplărilor demonstrează cum Fielding, omul de teatru, recurge din ce în ce mai frecvent la procedee literare specifice comediei. Dezvăluirea parţială a unor enigme care se clarifică integral în partea ultimă a romanului justifică apelul la îmbroglioui comice şi qui pro quo-uri etc. Accentul pus de Fielding pe asemenea procedee, întîlnite mai rar în roman, face ca ultimele episoade din *Joseph Andrews* să vehiculeze aceleaşi convenţii literare prezente şi în comediile lui Molière, Goldoni sau Beaumarchais. Au loc stabiliri definitive de identităţi, sînt dezvăluite raporturile exacte de rudenie, se precizează paternităţile, încît romanul, în finalul său, are un epilog fericit, nelipsit nici el de anumite intenţii parodice.

După ce enigma finală se clarifică, dovedindu-se astfel că Joseph şi Fanny nu sînt fraţi, după ce relatează că Fanny cea răpită de ţigani este fiica bătrînului Andrews şi Joseph cel rămas cu o paternitate incertă este copilul nobilului Wilson, iubirea celor doi tineri virtuoşi are un final fericit, determinat însă de ascendenţa la un rang nobiliar.

Virtuţile unui mare romancier, capabil să construiască o intrigă complexă cu personaje multiple, se dezvăluie astfel în toată plinătatea. La aceasta se adaugă spiritul satiric al prozatorului care ambiţionează să construiască un univers romanesc „obiectiv". Fielding anticipează astfel tipul prozatorului omniscient, al demiurgului care construieşte o mică planetă umană, aşa cum va face Balzac mult mai tîrziu.

Joseph Andrews rămîne din acest punct de vedere doar o făgăduinţă, aşa cum va fi şi celălalt roman al său, *Viaţa*

Scanned with CamScanner

domnului Jonathan Wild cel Mare (1743). Dacă primul roman amintit este o parodie care vizează proza sentimentală, dar care sfîrşeşte prin a deveni o operă cu un univers propriu, cealaltă scriere este produsul unui spirit polemic de mare virulenţă, realizat de pe platforma principiilor iluministe.

Cartea are un vădit substrat alegoric. De aceea intriga despre tîlharul cu grave tare ereditare, care nu ezită să scotocească buzunarele preotului înainte de spovedania după care urma execuţia, nu poate fi înţeleasă în subtextul său adevărat decît prin lectura analogică, comentariile autorului trimiţînd indirect spre realitatea sumbră a societăţii engleze de odinioară.

Aşa ne putem explica de ce un roman despre un tîlhar odios este scris într-un stil grav de epopee şi de ce elogiul aparent al unor trăsături ale acestuia trimite întotdeauna spre un alt subtext, lăsat în seama cititorului pentru a fi descifrat pînă la capăt.

În felul acesta, virulenţa satirei ajunge la efectele sale maxime. Geniul rău al tîlharului, de pildă, este comparat cu cel al unor oameni de stat care au demonstrat acelaşi spirit venal. Analogia este explicată de scriitor prin toate punctele comune pe care le oferă. Cînd este relevată „măreţia" unor conducători de state, de genul lui Cezar sau Alexandru cel Mare, aceştia sînt comparaţi cu nişte briganzi lipsiţi de scrupule, scriitorul englez sugerînd că nu măreţia dă nota definitivă a fiinţei umane, ci bunătatea.

Devotat spiritului luminilor, Fielding realizează o alegorie prin care îşi propune să demitizeze personalităţile eroice aureolate prin legendă, dar lipsite de fapte majore, apte să le confere marca generoasă de eroi. Comentariul scriitorului, acidulat excesiv prin elementele sale de pamflet, permite acele digresiuni destinate să vizeze trecutul şi prezentul umbrit de un ministru de genul lui Walpole, pe care scriitorii îl detestau. Referinţa nu este niciodată directă, dar subtextul rămîne edificator. Marginaliile despre execuţia tîlharului londonez prin spînzurătoare alunecă deliberat spre moartea unor falşi eroi, a unor împăraţi pe care Fielding îi demitizează. Spînzurătoarea, precizează el cu o ironie nevoalată, stă tot atît de bine unui tîlhar de rînd, cît şi

Scanned with CamScanner

unui suveran tiran, provocator de suferinţe. Imaginea lui în faţa posterităţii nu se schimbă cu nimic.

Alegoria lui Fielding oferă astfel o lectură amuzantă atunci cînd acţiunea este desprinsă de sensurile spre care trimite. Ambiguă uneori, dusă pînă la resursele violente oferite de umorul negru, alteori, intriga din *Viaţa domnului Jonathan cel Mare* ilustrează alte valenţe ale artei scriitoriceşti de care dispunea Fielding.

Măsura întreagă a talentului său este oferită de *Tom Jones* (1749), considerat de numeroşi istorici literari o capodoperă a romanului realist care-l anticipează pe Balzac.

Universul uman al prozei lui Fielding se lărgeşte sensibil prin această carte în care este reconstituită ca pe o imensă pînză cinemascopică imaginea de ansamblu a societăţii engleze de odinioară. *Tom Jones* este o carte prin care autorul tinde spre formula romanului total, acreditat de realismul secolului al XIX-lea.

Aşa după cum s-a mai remarcat de atîtea ori, în *Tom Jones* cititorul poate găsi o intrigă eterogenă, care însumează elemente de roman picaresc, sentimental, poliţist, social şi de moravuri.

„Conversaţia" scriitorului cu cititorii se realizează mai ales în acele preliminarii ale diverselor capitole unde Fielding îşi exprimă profesiunea de credinţă şi îl previne pe lector asupra sensului unor evenimente.

Dar „lectura-ghid" se întrerupe mereu pe nesimţite şi prozatorul construieşte episoade de mare forţă epică, cu personaje autonome, elocvente prin însuşi destinul lor exemplificator. În pofida episoadelor secundare, a peripeţiilor multiple şi a unui număr de personaje relativ mare, *Tom Jones* este un roman bazat pe o anumită simetrie. Itinerariul existenţei personajelor, confruntarea lor ilustrează năzuinţa de a crea caractere, proiectate pe un larg şi pitoresc fundal de epocă. Aria romanului lui Fielding ajunge astfel să se confunde cu întreaga societate engleză a epocii. De la nobilii şi intelectualii de la ţară pînă la amestecul eteroclit din societatea londoneză, sau de la stăpînii care dispun de forţă de oprimare şi pînă la victimele acestora, universul epic din romanul lui Fielding pune în lumină numeroase atribute ale romanului total. Aria acţiunii din *Tom Jones* se deschide asemenea unui

Scanned with CamScanner

spațiu luminat cu o intensitate tot mai mare de luminile reflectorului.

La început, spațiul uman este relativ restrîns, iar intriga-enigmă nu-și dezvăluie încă valențele sale profunde. Cartea lui Fielding se anunță ca un autentic *Bildungsroman.* Datele inițiale ale intrigii oferă tiparele unor asemenea destine exemplificatoare. În casa judecătorului Alworthy este găsit un copil necunoscut și părăsit. Tom Jones cunoaște în această casă tihna vieții patriarhale pînă cînd urîta soră a judecătorului are și ea un copil cu căpitanul Blifil. Abia de acum cele două destine paralele, dar atît de diferite, oferă datele autentice ale unui *Bildungsroman.* Drama copilului găsit și a așa-ziselor tare ereditare începe să se contureze. În acest scop Fielding acumulează cele mai diverse fapte pentru a sublinia două destine exemplificatoare. Dascălul lui Blifil pleacă de la premisa că natura este rea prin excelență, în vreme ce celălalt dascăl, al lui Tom, crede că omul nu se poate răscumpăra doar prin grația divină, ci și prin comportamentul său. Tom poartă tarele copilului găsit, în vreme ce Blifil beneficiază de toată îngăduința celor din jur.

După ce scriitorul accentuează elementele caracteristice intrigii unui *Bildungsroman,* atenția sa se deplasează în mod programatic spre datele specifice romanului sentimental. Intriga are și ea o turnură adecvată acestei finalități, iar aria de investigație socială și afectivă se lărgește în mod sensibil. În sfera romanului capătă o pondere sporită și alte personaje. Conflictul sentimental se declanșează prin dragostea celor doi tineri pentru Sofia, fiica lui Western, un autentic nobil de țară.

Dar conflictul sentimental nu poate fi izolat de celelalte implicații ale sale. Respins de casta nobiliară, condamnat de ocrotitorii săi din cauza intrigilor urzite în jurul său, Tom Jones este alungat din familia judecătorului. Cu acest episod se cristalizează premisele romanului picaresc. Ca și în *Joseph Andrews* și în *Tom Jones* voiajul spre necunoscut al tînărului alungat pe nedrept de opresorii săi este marcat de obstacole dificile, ele constituind în același timp prilejul de explorare a unei lumi. Itinerariul spre Londra și dificultățile din metropolă reprezintă pretextul unei imense cronici de moravuri. În fața cititorilor se desfășoară o uriașă pînză cinemascopică pe care apare o impresionantă tipologie socială

şi morală. Hoţi, asasini, escroci, nobili generoşi, vagabonzi din porturi, tipuri pline de ingenuitate marchează această hartă socială şi morală pe care o „intrigă-enigmă" o dezvăluie în toată plinătatea. Dacă cuplul Tom Jones — Sofia oferă prin nonconformismul său datele romanului sentimental, naraţiunea ca voiaj într-un spaţiu necunoscut ne duce spre formula romanului picaresc cu implicaţii poliţiste.

Dar credincios idealului moralizator şi năzuinţei de triumfare a binelui, autorul caută un happy-end, în pofida repulsiei pe care o avea pentru idilismul lui Richardson. Elucidînd astfel enigma intrigii, romanul *Tom Jones* capătă o tentă etică lipsită de orice elemente şocante. O nouă dezvăluire de identităţi, o altă stabilizare de traiectorii existenţiale facilitează legămîntul dintre Tom şi Sofia, permite sancţionarea răului, simbolizat de Blifil, satisfăcînd astfel exigenţele moralizatoare ale cititorilor vremii.

Tom Jones marchează cea dintîi năzuinţă realizată spre *romanul total* din secolul al XVIII-lea.

Spectrul multicolor al romanului din secolul al XVIII-lea nu se epuizează prin romanul picaresc şi nici prin cronica de moravuri realizată în mod magistral de Fielding. Odată cu aceste aspecte ale literaturii romaneşti se dezvoltă proza umoristică, domeniu în care sînt înregistrate unele realizări artistice pe cît de valoroase, pe atît de stranii prin raportarea lor la tradiţiile clasicizante.

Din motive diferite, scriitorii cei mai ieşiţi din comun din secolul al XVIII-lea sînt Laurence Sterne (1713—1768) şi marchizul de Sade (1740—1814). De origine irlandeză, fiu de militar, L. Sterne a fost multă vreme un pastor liniştit, preocupat de predicile sale, de pictură, muzică şi vînătoare. La patruzeci şi cinci de ani îşi strînge notele şi însemnările literare în primele două volume din *Viaţa şi opiniile domnului Tristram Shandy* (1760). Opera pastorului puţin cunoscut produce un adevărat succes de scandal la Londra şi, încurajat de această primire, autorul se decide să publice două volume pe an, dar nu izbuteşte să realizeze decît nouă cărţi, opera aceasta, de fapt neterminată, fiind tipărită în întregime în 1767.

Prima problemă pe care o ridică opera lui L. Sterne vizează zonele în care el îşi propune să inoveze arta romanescă. Or, acestea sînt într-adevăr foarte diverse. Scriitorul,

Scanned with CamScanner

care concepe enunțul din roman ca pe un act de conversație, nu mai raționalizează textul într-o dispunere simetrică a intrigii liniare a faptelor, ordonate în cauze și efecte. L. Sterne creează un univers epic care își propune să reprezinte existența eterogenă, întîmplările amestecate, întretăierile de acțiuni, intervenția episodică a personajelor, relatările rememorative etc. fiind elocvente în acest sens.

Referindu-se la spiritul inovator al autorului, criticul englez Ralph Fox scria : *„Sterne a fost cel dintîi autor care a introdus relativismul în roman ; el n-a făcut aceasta pentru a spori dimensiunile realității, ci pentru că socotea că pe această cale poate vorbi mai ușor despre el însuși“* [1].

Într-adevăr, intriga romanului nu mai respectă cronologia liniară, progresivă, cu care ne-a obișnuit romanul clasic. Există un anumit plan temporal al povestirii și altul care este al evenimentelor aglutinante în roman. Primele capitole ale cărții care relatează împrejurările nașterii lui Tristram Shandy conțin informații despre membrii familiei, despre moașă, despre preot. Dar pe parcursul lecturii cititorul înregistrează destul de tîrziu momentul nașterii eroului, ceea ce ne face să constatăm că primele episoade sînt rememorate și narate de Tristram însuși după mărturisirile altora.

Acordînd digresiunii ca procedeu narativ o pondere pe care o vom regăsi mult mai tîrziu la Joyce și Proust, L. Sterne își construiește în întregime romanul pe această cale.

Cartea aceasta este un amestec ingenios de ironie, duioșie, sentimentalism și persiflare a unor personaje reale, nota ei dominantă fiind umorul suculent, gras, realizat prin cele mai diverse mijloace. Astfel, dacă la Fielding domină satira, dacă la Richardson și Rousseau precumpănește latura sentimentală, L. Sterne este un geniu creator al romanului umoristic. Admirator al lui Cervantes și Rabelais, cunoscător al operei lui Voltaire, care la rîndul său îl aprecia cu simpatie, L. Sterne vrea să fie un Rabelais al Angliei. Pe de altă parte, trebuie să precizăm că cuplul său de personaje format de unchiul Toby și caporalul Trim reface într-un mod foarte original alianța dintre Don Quijote și Sancho Panza.

[1] R. Fox, *Der Roman und das Volk*, Dietz Verlag, Berlin, 1953, p. 57.

Scanned with CamScanner

Naraţiunea acestei opere alambicate în mod deliberat, în care autorul face mereu apel la concursul cititorului, nu se poate reproduce. În permanenţă conţinutul informaţional al romanului depăşeşte fluxul narativ obişnuit. Tehnica digresiunii permite relatarea de fapte care se conjugă cu referinţe la Voltaire, J. Locke, Filmer, Platon etc.

Naraţiunea este punctată de citate erudite, de scurte eseuri pe anumite teme filozofice sau etice, aşa cum poate fi întreruptă printr-un alt timp al povestirii, care ne duce într-un alt plan de evenimente sau este pur şi simplu suspendată. De aceea, textul romanului conţine fraze neterminate, marcate printr-o suită de puncte, pagini albe şi relatări narative trunchiate, creatoare de suspensuri.

Bogată în implicaţii autobiografice, cartea lui L. Sterne are şi atributele unui *Bildungsroman*. Etalîndu-şi reacţiile personale faţă de mediul ambiant, Tristram Shandy reconstituie un întreg univers cotidian. În felul acesta este reprezentată atît imaginea tatălui lui Shandy, cel suferind de spleen şi a mamei eroului, cît şi portretul unchiului Toby (care discută probleme de strategie cu fostul caporal Trim) sau al pastorului Jorick şi al doctorului Slop.

Evenimentele de amploare mai mare, comentate de aceste personaje care suportă greu existenţa şi încearcă să o modeleze pe planul imaginaţiei lor, se întrepătrund mereu cu detaliile insignifiante. Însuşi autoportretul scriitorului se desenează tot pe această cale. Viaţa este privită dintr-o perspectivă domestică, duioşia, umorul susţinut uneori de cuvîntul crud şi direct, imprimînd atmosfera specifică a romanului. Astfel supărarea provocată de o muscă obraznică şi ceasul neîntors poate stîrni tot atîtea comentarii ca şi micile şanţuri strategice pe care le apreciază unchiul Toby cu Trim, sau judecăţile cu tentă filozofică ale lui Shandy tatăl.

Socotit doar operă de scandal de către unii contemporani, apreciat ca o creaţie de geniu de către alţii, romanul lui L. Sterne a avut un ecou imens în epocă. Wieland îl numeşte un amestec de înţelepciune, tîmpenie, gust, metafizică a inimii şi platitudine. Goethe vede în Tristram Shandy o creaţie excepţională, fără care opera lui Jean Paul nu ar fi fost concepută. Aprecierea lui J. Joyce faţă de această operă rezultă şi din faptul că într-un capitol din Ulisse, limba romanului o reface pe aceea a lui Sterne.

Scanned with CamScanner

Investigație subtilă a unei lumi atinse de spleen, operă în care se desenează contururile unui univers absurd, narațiune digresivă prin excelență, *Tristram Shandy* ni se pare o genială realizare a unui scriitor care anticipează romanul contemporan.

Cu Fielding și Sterne romanul european marchează două puncte culminante ale epocii, atît prin tentativa de obiectivare a narațiunii, întîlnită și la Lesage și Defoe, cît și prin diversitatea tipologică a personajelor și noutatea tematică.

Dacă Lesage și Defoe au realizat prin romanele lor cinemascopice o imensă viziune panoramică asupra societății epocii, prozatorul francez Choderlos de Laclos (1741—1803) restrînge aria de investigație a lumii, realizînd în *Legăturile primejdioase* (1782) o complexă imagine a unei aristocrații în declin. Dar spectrul acestei lumi nu se mai constituie nici printr-o narațiune scenică de genul celei realizate de Diderot în *Nepotul lui Rameau*, nici printr-o confesiune la persoana întîi ca în *Moll Flanders*. Laclos nu se folosește nici de pretextul cunoscut al manuscrisului găsit. El păstrează însă toate atributele specifice ale romancierului omniscient, prin realizarea unui roman epistolar.

Un nou gen de literatură de moravuri se definește astfel pe această cale, structura epistolară a narațiunii avînd unele avantaje încă nebănuite pentru acea epocă în care proza trecea printr-un proces atît de amplu de diversificare.

În primul rînd este demn de reținut faptul că Laclos nu-și mai propune să realizeze doar romanul unui singur individ, ci o întreagă tipologie morală de o remarcabilă varietate. În al doilea rînd trebuie să observăm că apelul la proza epistolară ne menține în sfera unei literaturi de confesiune în care există mai multe centre de emitere și mai multe elemente de recepție. Faptul acesta duce adeseori la răsfrîngerea unui personaj în adevărate oglinzi paralele, sau la consemnarea unui eveniment din unghiuri diferite de vedere.

Laclos se anonimizează astfel și el îndărătul unei narațiuni configurate prin mai multe surse informaționale, care furnizează interpretarea unor evenimente consumate sau transmit doar intenția de a le aprecia.

În cartea sa *Literatură și semnificație* (1967), destinată analizei structurale a acestui roman, Tzvetan Todorov demonstrează pe bună dreptate că unele personaje se definesc pe

planul dorinței, altele pe cel al *comunicării* iar altele pe acela al *participării.*

Intriga romanului este concepută ca un adevărat cîmp strategic în care se înfruntă tipurile demonice lipsite de scrupule ca marchiza de Merteuil și vicontele de Valmont, cu victimele ingenue aduse în zona înaltei temperaturi a ispitelor, ca Cécile de Volanges, cavalerul Danceny și doamna de Tourvil, la care asistă sau participă în chip de martori ca doamna de Volanges, contesa de Rosemonde etc.

Dacă acestea sînt raporturile fundamentale dintr-o asemenea intrigă concepută ca un vast cîmp strategic, este evident că uneori relațiile se pot schimba, martorii nefiind doar elemente receptoare de evenimente, ci și prezențe active care pot declanșa evenimente.

Romanul are în același timp ceva din viziunea catastrofică a unei tragedii shakespeariene. Din primele pagini ale cărții cititorul ia act de prezența unui conflict deschis, dar cum există mai multe surse informaționale care nu se interferează întotdeauna în mod direct, este evident că lectorul știe întotdeauna mai mult decît fiecare personaj în parte.

În felul acesta Laclos scrie și el un roman antitragic, asistînd ca un martor mut, impasibil, la o serie de peripeții care se derulează. Primul personaj care ne informează despre el prin simpla comunicare este tînăra contesă de Volanges, care are cincisprezece ani și pe care mama sa o destinase unei căsătorii din interes. Alesul mamei este așteptat cu o anumită strîngere de inimă. Se produce un adevărat imbroglio comic pe care adolescenta îl notează cu ingenuitate : *„«Doamnă, spuse el mamei în timp ce-mi făcea o plecăciune, iată o încîntătoare domnișoară și-mi dau seama mai bine ca oricînd cît prețuiește bunătatea dumneavoastră.» La auzul unor vorbe atît de clare m-a apucat un tremurici încît nu mai puteam să mă mai țin pe picioare ; am găsit un fotoliu pe care m-am așezat, tare roșie la față și cu totul buimăcită. Abia mă așezasem și iată-l pe domnul în genunchi dinaintea mea. Biata Cécile și-a pierdut atunci capul ; eram, cum a spus mama, foarte speriată. M-am ridicat scoțînd un țipăt ascuțit... știi, ca în ziua cînd a tunat. Pe mama o pufni rîsul și-mi spuse : «Ei ! Ce-i cu tine ? Stai jos și lasă-l pe*

domnul să-ţi ia măsura piciorului». Într-adevăr, draga mea, domnul era pantofar.“ [1]

Dar după ce Cécile de Volanges apare episodic pe prim-plan, printr-o altă scrisoare este definit personajul antagonist, diabolica marchiză de Merteuil, care-şi comunica intenţiile vicontelui de Valmont. Primele elemente ale cîmpului strategic sînt definite pe această cale. Marchiza comentează şi ea acelaşi eveniment — intenţiile matrimoniale ale doamnei de Volanges — evident dintr-o altă perspectivă : *„Doamna de Volanges îşi mărită fata : e, deocamdată un secret pe care mi l-a încredinţat totuşi ieri. Şi pe cine crezi c-a ales drept ginere ? Pe contele de Gercourt. Cine ar fi zis c-o să devin vara lui Gercourt ? Sînt furioasă . . .*

— Ei, tot nu ghiceşti ? Uf, greu mai eşti de cap ! I-ai iertat prin urmare aventura cu soţia intendentului ?“ [2]

Pentru a bara o dorinţă, răzbunătoarea marchiză este gata să comită răul, propunîndu-i vicontelui de Valmont s-o seducă pe Cécile. În acest scop marchiza face portretul fetei din unghiul ei de vedere, potrivit intereselor sale : *„Eroina acestui roman merită ostenelile dumitale : e cu adevărat frumoasă, nu are decît cincisprezece ani, un boboc de trandafir ; e drept că este nemaipomenit de stîngace şi nu ştie să se poarte în lume. Dar voi bărbaţii nu vă temeţi de asta ; pe deasupra, o privire galeşă care promite multe.*“ [3]

Pe această cale portretul fetei este făcut de o altă sursă informaţională, iar pe planul intenţionalităţii prin primele două scrisori se definesc şi primii termeni ai conflictului. Dar contele de Valmont este şi el angajat într-o altă cursă de obstacole, tot atît de captivantă prin ineditul ei. În castelul mătuşii sale se găsea virtuoasa preşedintă de Tourvel pe care îşi propune s-o seducă. Printr-un continuu transfer de impresii Laclos face primul portret al acestei doamne tot din unghiul de vedere al marchizei de Merteuil care carichează totul : *„Trăsături regulate, dacă vrei, dar nici o expresie, destul de bine făcută, dar fără graţii, întotdeauna caraghios îmbră-*

[1] C. de Laclos, *Legăturile primejdioase*, ELU, 1966, p. 32.
[2] *Op. cit.*, p. 31.
[3] *Op. cit.*, p. 39.

Scanned with CamScanner

cată, cu un maldăr de fulare pe piept şi cu un corset pînă la bărbie." [1]

Tehnica oglinzilor paralele este folosită de Laclos cu o remarcabilă originalitate. Acelaşi personaj se răsfrînge într-o altă conştiinţă tulburată de senzualitate. De aceea portretul privirii rele care carichează este acoperit de portretul privirii senzuale a contelui, care denudează : „*Cînd se destinde într-o ţinută neglijentă, atunci e cu adevărat răpitoare. Graţie căldurilor copleşitoare pe care le îndurăm, o rochie de casă de pînză îmi îngăduie să-i văd talia rotundă şi mlădioasă. O muselină doar îi acoperă sînii ; şi privirile mele aruncate pe furiş, dar totuşi pătrunzătoare, le-au şi prins formele pline de farmec.*" [2]

În acest cîmp strategic, care se lărgeşte mereu, este introdus un nou personaj, cavalerul Danceny. De el se îndrăgosteşte Cécile de Volanges, şi nu de cel pe care mama sa i-l hărăzise. Iubirea lor pură trebuie tăinuită, deşi nimic nu se poate ascunde de privirile iscoditoare ale marchizei de Merteuil.

În felul acesta cele două personaje diabolice îşi definesc obiectivele. Pentru a devia un amor, marchiza trebuie să-l seducă pe Danceny şi izbuteşte. Pentru a-şi finaliza integral răzbunarea, vicontele trebuie s-o seducă şi el pe Cécile. Dar cum avea în faţă încă o staţie de tranzit, oferită de doamna de Tourvel, scrisorile îşi concentrează lumina lor de reflector asupra acestui episod. Şi cum virtutea se putea cuceri prin virtute, vicontele împrumută masca unui binefăcător. Actul său generos este comentat pentru prima dată de el însuşi astfel : „*În momentul acela, copleşit de binecuvîntările gălăgioase ale acestei familii, semănam cu un erou de dramă în scena deznodămîntului. Nu uita că în mulţimea aceea se afla mai cu seamă spionul meu credincios. Scopul meu era atins . . .*" [3]

Ca şi în alte episoade, şi acum Laclos lasă să se reflecte acelaşi act, într-o altă oglindă. Martorul, care este destinatarul înfiorat de iubire, interpretează gestul cabotinului fără scrupule dintr-o perspectivă subiectivă, întreţinută de afec-

[1] *Op. cit.*, p. 39.
[2] *Op. cit.*, pp. 41—42.
[3] *Op. cit.*, p. 69.

Scanned with CamScanner

ţiunea sa. Replica doamnei de Tourvel este dată doamnei de Valmont : *„Spuneţi-mi acum, respectabilă prietenă, dacă domnul de Valmont este în adevăr libertin cu desăvîrşire pierdut ? Dacă nu-i decît atît şi se comportă în felul acesta, ce le mai rămîne oamenilor de bine ? Cum adică ? Oamenii răi pot să guste la fel cu cei buni plăcerea sfîntă a binefacerii ?“* [1]

Epistolele demonstrează astfel că cei doi uneltitori sînt în ofensivă şi că abilitatea lor este gata să învingă nevinovăţia celorlalţi. Laclos scoate în relief o anumită proliferare a viciului prin viciu. Scrisorile nu au nimic moralizator, ele transmit cu răceală informaţii din diverse surse care duc la configurarea intrigii multilaterale. Din moment ce intriga este în totalitatea ei concepută ca un cîmp strategic, autorul pune în lumină şi primele victime. Doamna de Tourvel cea virtuoasă şi prudentă este sedusă, cavalerul de Danceny fusese şi el cucerit de farmecul marchizei, iar ingenua Cécile de Volanges are aceeaşi soartă.

Totuşi, cartea lui Laclos, realizată din perspectiva unui spirit libertin care denunţă răul, nu se putea opri doar la această imagine a proliferării lui. Neînţelegerile dintre Valmont şi marchiza de Merteuil duc la dezvăluirea uneltirilor lor. În felul acesta, dacă răul nu poate fi întru totul învins de bine, victimele sînt totuşi disociate de vinovaţi, iar aceştia sînt pedepsiţi ca în toate romanele sentimentale şi moralizatoare din acea vreme. Vicontele de Valmont este ucis într-un duel de către cavalerul de Danceny, marchiza de Merteuil este supusă oprobriului public, şi în urma unei boli rămîne desfigurată, iar doamna de Tourvel moare şi ea de mîhnire. Evenimentul morţii este comentat de doamna de Valmont într-o scrisoare către doamna de Rosemonde : *„Ştiu că aţi aflat, scumpă şi respectabilă doamnă, pierderea pe care aţi suferit-o. Cunoaştem dragostea pe care o aveaţi faţă de domnul de Valmont şi împărtăşesc sincer durerea pe care o simţiţi. Sînt cu adevărat mîhnită că vin să adaug noi regrete acelora pe care le aveţi ; dar vai, numai lacrimi vă mai rămîne să daţi nenorocitei noastre prietene. A murit ieri la unsprezece seara. Printr-o fatalitate legată de moartea ei şi care-şi părea să rîdă de orice prudenţă omenească, acest scurt timp cît a supravieţuit domnului de*

[1] *Op. cit.*, p. 71.

Valmont i-a fost de ajuns ca să afle de moartea lui, şi, cum ea însăşi a spus, i-a fost de ajuns ca să afle povara nenorocirilor ei, să nu moară decît după ce acestea au întrecut măsura." [1]

Într-o existenţă în care răul nu poate prolifera decît răul, Laclos se mulţumeşte cu finalul tragic al operei sale care are un fel de caracter avertizator. După trecerea prin infernul viciilor nu se mai poate schimba nimic. Cécile se călugăreşte şi Danceny pleacă în Malta. Meritul fundamental al lui Laclos ni se pare acela de a fi izbutit, datorită structurii epistolare a *Legăturilor primejdioase,* să întreţină în permanenţă o multiplă perspectivă asupra aceloraşi evenimente. De aceea romanul său are pagini serafice şi senzuale, scene de elevaţie pline de farmecul virtuţii şi momente de cădere în abjecţiune, femei vezuviene şi adolescente angelice, epistole de poezie a iubirii şi altele de relatare a viciului.

Opera se constituie din această sumă de secvenţe şi perspective diverse care reprezintă imaginea autentică a unei epoci.

În vreme ce prin romanele lui Richardson s-a constituit proza epistolară sentimentală, lacrimogenă, prin *Legăturile primejdioase* ale lui Laclos s-a conturat proza epistolară cu implicaţii realiste.

Dacă L. Sterne este creatorul romanului umoristic cu nuanţe de duioşie, ironie şi vagi inflexiuni sentimentale, iar Laclos reconstituie universul sentimental cu răceala unui spirit libertin, marchizul de Sade se îndreaptă spre umorul negru.

Detectînd răul cu o anumită voluptate frenetică, scriitorul, care şi-a petrecut treizeci de ani prin închisorile Franţei din cauza vieţii lui scandaloase, este preocupat în mod obsedant de actele de patologie morală şi sexuală, de sondarea stărilor orgiastice, opera sa fiind populată cu diverse tipuri de dezaxaţi, impulsionaţi în existenţă de forţa demoniacă a distrugerii.

Marchizul de Sade face parte din galeria scriitorilor damnaţi, de genul lui Fr. Villon sau J. Genêt. Interpretate literal, multe mărturisiri şi opere ale sale pot duce la concluzii false. Profesiunile lui de credinţă au permis astfel relevarea u-

[1] Laclos, *op. cit.*, p. 406.

Scanned with CamScanner

mor ecouri iluministe. Sade este un gînditor materialist, dar, spiritul său libertin nu-l împinge spre crearea unei morale laice în genul lui P. Bayle sau Helvétius, ci a unui hedonism nociv care nu mai permite nici o distincţie între bine şi rău. Sade a făcut de asemenea mărturisiri de ataşament faţă de spiritul republican, declarîndu-se un adept al revoluţiei, dar toate acestea sînt produsul unor stări conjuncturale, corespondenţa sa demonstrînd un interes constant pentru sistemul parlamentar şi monarhia luminată.

Mai dificilă rămîne uneori de detectat mistica răului care rezultă din operele sale. Dacă în unele dintre acestea, ca *120 de zile de sodomă,* preferinţa pentru sexualitate şi anomaliile sexuale este frapantă, în *Dialog între un preot şi un muribund* şi *Justina* [1], limbajul filozofic, enunţurile aforistice ale personajelor, înfruntarea dintre bine şi rău sînt relatate cu o maximă detaşare care voalează apologia viciului.

Ca şi J. Genêt în epoca noastră, marchizul de Sade este şi el un propagator al valorilor inverse. Senzaţia de greaţă şi de oroare rezultă din cele *120 de zile de sodomă,* unde scriitorul reconstituie, cu pasta groasă a umorului negru, un adevărat univers infernal.

Ultima versiune descoperită din *Nenorocirile virtuţii,* publicată abia în 1930, este însă construită în altă manieră. De fapt, această parabolă despre bine şi rău reprezintă o formă sensibil modificată a *Justinei.* Cele două surori, Justina şi Julietta, devenită mai tîrziu contesă de Lorsange, abordează existenţa pe două căi absolut opuse. Una optează pentru virtute, iar cealaltă pentru o viaţă plină de plăceri. Dar în vreme ce Julietta traversează infernul, realizînd ascensiunea socială, Justina trece prin cele mai cumplite nenorociri. În cele din urmă, cînd este gata să fie salvată de sora cea vicioasă, Justina este lovită de trăznet. Lecţia parabolei este evidentă. De altfel autorul precizează din primele pagini că exemplele de virtute nu pot ameliora spiritele corupte, iar credinţa aceasta se bazează pe un sofism.

[1] G. Lely precizează că romanul *Justina* este realizat în trei versiuni, care trebuie considerate opere deosebite. Acestea sînt : *Nenorocirile virtuţii* (1787), *Justina şi nenorocirile virtuţii* (1791), *Noua Justină şi nenorocirile virtuţii,* urmată de *Istoria Juliettei, sora sa,* (1797). Vezi Sade, *Les infortunes de la vertu,* Union Generale d'Editions, Paris, 1968, *Introduction* par Gilbert Lely, p. 15.

Scanned with CamScanner

Ca şi alte opere ale lui Sade şi povestirea despre *Nenorocirile virtuţii* este populată cu călugări dezaxaţi, obsedaţi de orgii sexuale, cu femei corupte, escroci şi asasini. Tabloul unei lumi degradate este zugrăvit însă cu penelul unui mare maestru.

Valoarea artistică a operelor lui Sade a fost relevată abia în epoca noastră de către J. Paulhan, P. Klossowski, M. Blanchot şi C. Bataille.

Drumul parcurs de romanul european de la Richardson şi Rousseau pînă la Sterne, Laclos şi Sade ilustrează distanţa de la morala lacrimogenă la umorul incisiv, marcat în cele din urmă de ancorarea în amoralism. Spectrul romanului înregistrează însă şi alte modalităţi de creaţie, care ilustrează încă o dată epoca de aur pe care o parcurge arta romanescă în secolul luminilor.

Scanned with CamScanner

FICȚIUNEA VOIAJULUI ȘI A STRĂINULUI ÎN PROZA DE MORAVURI DIN SECOLUL AL XVIII-LEA. FASCINAȚIA SPIRITULUI FILOZOFIC.

Un romancier contemporan preciza într-un eseu că orice operă în proză este concepută ca un voiaj printr-un anumit spațiu, personajele străbătînd un traseu pe parcursul căruia se produc anumite întîmplări. [1]

Deși această afirmație vizează în primul rînd problemele de structură ale romanului, în peisajul atît de eterogen al prozei din secolul al XVIII-lea întîlnim prezența constantă a unor motive și teme literare, polarizate în jurul ficțiunii voiajului și a străinului.

De la Montesquieu, Defoe și Swift pînă la Voltaire și Goethe, constatăm doar din cîteva exemple desprinse dintr-o recoltă literară vastă, cum intriga concepută ca traseu într-un spațiu real sau imaginar, străbătut de un necunoscut care traversează diferite peripeții, reprezintă un excelent pretext pentru realizarea unei literaturi satirice.

Pornind de la multiplele raporturi posibile între : 1. eul receptor care parcurge o anumită realitate, 2. specificul realității oferite de traseul cu care acesta vine în contact și 3. intenționalitatea scriitorilor — putem distinge, prin reducție, trei tipuri fundamentale de opere care pot reprezenta trei structuri specifice.

1. Opere în care apare motivul voiajului imaginar într-un spațiu real. *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu sînt semnificative în acest sens.

2. Opere în care domină voiajul imaginar într-un spațiu imaginar. Genul acesta poate fi ilustrat în primul rînd prin *Călătoriile lui Gulliver* de Swift.

3. Opere în care predomină voiajul real într-un spațiu real, ca jurnalele de călătorie ale lui L. Sterne, Radiscev și Golescu.

Specifică pentru aceste opere atît de diferite sub aspectul structurii compoziționale și al intenționalității autorilor mi se pare a fi năzuința de îmbinare a impresiilor spontane despre moravuri, viața socială și politică cu convingerile „autorului-reporter" care reconstituie un anumit climat de

[1] M. Butor, *Repertoire*, II, Ed. de Minuit, 1964, p .44.

Scanned with CamScanner

viață dintr-un unghi de vedere mai mult sau mai puțin personal.

Dacă în romanul secolului al XVIII-lea autorii păstrează o anumită aparență a impersonalității, de la care se abat doar unii dintre adepții prozei sentimentale, în literatura voiajului imaginar sau real scriitorii optează pentru exprimarea unei atitudini care evită, pe cît posibil, echivocul. Întregul univers de viață reconstituit în aceste creații literare este apreciat din perspectiva unui anumit personaj, convertit într-un adevărat purtător de cuvînt al scriitorului.

Din acest punct de vedere proza din secolul luminilor care cultivă ficțiunea străinului și a voiajului imaginar are, sub aspectul intenționalității autorului, unele trăsături comune cu *romanul-auctorial.*

Apreciată din altă perspectivă, care ne îndrumează spre considerarea funcției gnoseologice a creației artistice, literatura rezultată din motivul voiajului pune în lumină climaturi puțin cunoscute de viață, realizează sondaje în psihologia popoarelor, avînd în același timp o valoare instructivă și educativă. Chiar și un scriitor cum este Swift, a cărui operă scoate în relief o viziune pesimistă asupra omenirii, încărcată de incontestabile accente polemice, acordă o valoare deosebită funcției educative a operei sale. El consideră astfel că : *„ținta călătorului trebuie să fie de a-i face pe oameni mai înțelepți și mai buni, de a le îmbogăți mintea cu ajutorul pildelor rele și bune, culese de el prin cele țări“.* [1]

Modalitățile artistice utilizate de scriitori în acest gen de scrieri în proză sînt foarte variate, unele ajungînd să capete drept de cetățenie în romanul din secolul al XVIII-lea.

Convertit într-un reporter real sau fictiv, autorul care relatează un voiaj real sau imaginar face apel atît la tehnica epistolară și paginile de jurnal, cît și la relatarea narativă obișnuită, de factură pur reportericească.

Scrisorile persane (1721) ale lui Montesquieu, considerate de istoricii literari drept punct de plecare pentru iluminismul francez, constituie prima operă care impune acest gen cu autoritate și remarcabil succes public. Prozatorul, care afirmase cu o anumită cochetărie că suferă de maladia de

[1] Swift, *Călătoriile lui Gulliver,* EPL, București, 1967, p. 355.

a face cărţi şi se ruşinează că le-a făcut, are feţe multiple. Învăţatul erudit, grav şi uscat din *Spiritul legilor*, se dezvăluie în *Scrisorile persane* ca un scriitor ironic, maliţios şi plin de vervă, portretist cu remarcabile daruri caricaturale şi excelent pamfletar politic.

Aparţinînd puternicei „noblesse de robe" din acea vreme, magistratul din Bordeaux nu s-a angajat prin opera sa literară într-o luptă deschisă împotriva ordinii de stat.

În *Scrisorile persane* Montesquieu face apel la ficţiunea străinului. În acest sens, Rica şi Usbec realizează un voiaj imaginar într-un spaţiu real, care este Franţa sub Ludovic al XIV-lea. În felul acesta, scriitorul nu se angajează direct în emiterea unor puncte de vedere şi judecăţi de valoare, viziunea asupra societăţii franceze fiind oferită de cei doi străini, învestiţi cu concepţia social-politică a autorului.

Rica şi Usbec pot fi asemănaţi cu doi reporteri descinşi la Paris, care confruntă în permanenţă climatul de viaţă persan cu acela din Franţa. Tehnica aceasta a imaginilor paralele este rezolvată prin structura epistolară a operei. Scrisorile cu impresii despre Franţa, confruntate cu cele care relatează întîmplări din Persia, aduc astfel alternativ în faţa cititorului imaginea a două lumi specifice. Naraţiunea de factură epistolară pune pe această cale în circulaţie imaginea unui climat de viaţă puţin cunoscut. Montesquieu se situează în rîndurile oamenilor de cultură care-i familiarizează pe europeni cu lumea orientală. Desigur că anticipările de această natură nu lipsesc.

Genovezul Giovanni Paolo de Marana scrisese întîi în italiană (1684) şi apoi, în acelaşi an, în franceză, *Espion du Grand seigneur*, operă în care apare aceeaşi ficţiune a străinului oriental, descins în Franţa lui Ludovic al XIV-lea. Preocuparea cărturarilor occidentali pentru Orient devine din ce în ce mai stăruitoare. Charles Cotolendi publică o carte de larg ecou, *Voiaj în Persia şi în Indiile orientale* (1711), care va fi cunoscută mai tîrziu şi de poetul român D. Bolintineanu. În acest context se situează şi cărturarul român Milescu.

Aşezat în această suită, Montesquieu nu apare ca un spirit înnoitor prin tehnica epistolară a operei sale, nici prin ficţiunea străinului, întîlnită şi la alţii. Nouă este însă viziunea sa generală despre societate, instituţii, moravuri, for-

Scanned with CamScanner

me de guvernare, configurată de pe platforma specifică a filozofiei luminilor.

Realizînd un anume gen de „voiaj gnoseologic", Rica și Usbec evită judecățile impersonale, neangajante. Cei doi persani sînt pentru Montesquieu adevărate camere de luat vederi care înregistrează moravuri și mentalități dintr-o perspectivă prestabilită de autor. Filozof al istoriei și sociolog al dreptului, scriitorul francez păstrează și în creația literară aceeași perspectivă filozofică, ilustrată însă prin alte mijloace specifice. Cu ajutorul narațiunii, autorul își exprimă convingerile despre monarhul absolut, papalitate, clasele dominante, viața culturală și morală, formulate într-o manieră mai generală în eseurile sale filozofice. Citatul abstract, judecata sentențioasă sînt înlocuite în *Scrisorile persane* în cele mai multe cazuri, cu cronica malițioasă de moravuri, filozofia socială, portretul ilustrativ, detaliul pitoresc sau vag licențios.

De aceea, pe anumite coordonate, Montesquieu, moralistul grav care descinde din tradițiile inaugurate de La Bruyère, se întîlnește atît cu filozofii libertini din cultura franceză a epocii sale, cît și cu cei din veacul anterior.

În voiajul lor, cei doi eroi ai lui Montesquieu realizează o adevărată imagine a lumii ca spectacol. Aria de investigare este Europa și apoi cu precădere Franța. Viziunea caleidoscopică asupra epocii este realizată prin secvențe sugestive, narate de Usbec sau Rica.

Eroii din *Scrisorile persane* sînt investiți de autor cu spiritul critic, specific epocii luminilor. Usbec observă cu mirare slăbiciunea imperiului otoman : *„Trupul acesta bolnav"* relatează el, *„nu se susține printr-un regim dulce și blînd, ci prin remedii violente care îl sleiesc și-l rod fără încetare"*. [1]

Pe această cale, ficțiunea străinului îl ajută pe scriitor să pună în lumină tot ce este aberant, straniu, stupid, neconform cu spiritul rațional al epocii. În virtutea acestei viziuni despre lume, papa este considerat *„un idol vechi, tămîiat din obișnuință"*, iar regele Franței *„cel mai puternic cap încoronat din Europa"*, puterea lui rezultînd din *„vanitatea supușilor săi, mai inepuizabilă ca orice mină"*. [2]

[1] Montesquieu, *Scrisori persane*, ESPLA, 1957, p. 56.
[2] *Op. cit.*, p. 64.

Scanned with CamScanner

În numele unei *„libertăţi negatoare"*, cum numeşte Jean Starobinski atitudinea critică a lui Montesquieu, acesta condamnă tirania înrobitoare, indiferent de ce natură ar fi, îi persiflează pe apărătorii unor instituţii perimate şi ridică măştile unei lumi deghizate. În numele acestei libertăţi negatoare, Usbec consideră că : *„parlamentul seamănă cu acele ruine ce sînt călcate în picioare, dar care îţi aduc în minte ideea unui templu faimos prin vechea religie a popoarelor"*. [1]

Potrivit unei relaţii fireşti, pe care autorul o stabileşte între instituţii şi climat, trecerea spre investigarea psihologiei popoarelor este făcută cu uşurinţă.

Raportînd instituţiile europene la cele persane, Rica notează maliţios : *„Se plînge lumea în Persia că împărăţia e condusă de două-trei femei, în Franţa e şi mai şi. Aci femeile cîrmuiesc cu toatele şi iau lucrurile nu numai cu ridicata, dar îşi împart şi cu de-amănuntul toată autoritatea."* [2]

De la aceste comparaţii, scriitorul ajunge la trăsăturile naţionale ale popoarelor : orgoliul spaniolilor, oroarea de autoritate a englezilor, fanatismul mahomedanilor constituind alte pretexte de persiflare a unor defecte umane mai generale. Sceptic pînă la limitele unui negativism tragic, Montesquieu îl pune pe Rica să afirme la un moment dat : *„Lumea... poate fi coruptă. Chiar şi cerul"*. [3]

Dacă Rica reţine adeseori imaginile de ansamblu, Usbec relevă particularul, profilul moral individual. Dar relatarea lui nu este directă. Usbec este un fel de catalizator care, prin prezenţa sa şi prin aerul unui om mirat, incită la judecăţi de valoare.

Procesul acesta al ridicării măştilor prin conversaţie este plin de umor. Profilurile demodate se aliniază într-o impresionantă galerie comică, întreţinută de incongruenţa dintre aparenţă şi realitate. Fermierul bogat şi prost, predicatorul ipocrit, poetul bufon, bătrînul luptător mitoman, amantul de profesie compun fizionomia morală a acestui *„Orient negru"*. O anumită gravitate a judecăţilor emise aminteşte rigorismul moral şi spiritul satiric, prezent în opera lui La Bruyère. Dar judecăţile severe sînt în permanenţă punctate de calam-

[1] *Op. cit.*, p. 194
[2] *Op. cit.*, p. 223
[3] *Op. cit.*, p. 231

Scanned with CamScanner

bururi echivoce, ironii voalate, poante vag licențioase, această pigmentare a relatării narative sau dialogate prin aforisme apropiindu-l pe Montesquieu de libertini.

Scrisorile persane sînt colorate în permanență cu sentințe de natura acestora : *„Cît e de nefericită o femeie cu o dorință atît de violentă cînd e lipsită de acel care singur i le poate împlini“* [1] sau reflecția unui eunuc care îndrăznind să pună *„mîna într-un loc de temut“* arată că în el s-a stins *„efectul pasiunii fără să stingă și cauza“*. [2]

În general sondarea psihologiei femeii și imaginile despre viața din haremul bîntuit de patimi constituie un nimerit pretext pentru cronica colorată de moravuri.

Aforismul traduce din nou o experiență aparent trăită, avînd ceva din formularea riguroasă a unui paragraf de manual de morală practică. Astfel, într-o lume în care Usbec constată că oamenii sînt foarte diferiți, Rica scrie :

„Pentru ca un bărbat să se poată plînge pe drept de necredința soției ar trebui să nu existe pe lume decît trei persoane ; dar ar fi chit cînd ar exista patru“ [3].

sau că *„zece femei supuse stînjenesc mai puțin decît una nesupusă“*. [4]

Cînd citatul despre cronica de moravuri este fixat pe climatul european, devine maliții și insinuant. Rica notează : *„La popoarele Europei primul sfert de oră după căsătorie aplanează toate neajunsurile“*. [5]

Cînd referința este și mai precisă, ironia incisivă a unui spirit aparent dezafectat sună astfel : *„Un soț care ar vrea ca soția lui să-i aparțină numai lui, ar fi privit ca un tulburător al bucuriei publice, ca un nesocotit care ar vrea să se desfete din lumina soarelui, înlăturîndu-i pe ceilalți oameni“*. [6]

De aici pînă la calamburul echivoc, trecerea se face cu ușurință. Detaliul folosit ca pretext este aproape întotdeauna inofensiv, de aceea poate genera rîsul relaxator. Investit cu cunoștințe despre teoria climatului Rica scrie : *„Nu mă*

[1] *Op. cit.*, p. 33
[2] *Op. cit.*, p. 36
[3] *Op. cit.*, p. 89
[4] *Op. cit.*, p. 89
[5] *Op. cit.*, p. 122
[6] *Op. cit.*, p. 122

Scanned with CamScanner

mir că Venus la anumite popoare are sînii atîrnînd pînă la coapse". [1]

Dar Montesquieu nu evită nici calamburul pur care generează rîsul pentru echivocul cu trimiteri gratuite „*dacă triunghiurile şi-ar face un zeu, acesta ar avea desigur trei laturi.*"[2]

Multilateral, itinerariul gnoseologic realizat de Montesquieu deplasează fenomenele care anunţă simptomele unei societăţi aberante, intrate în criză, în sfera unui univers romanesc, localizat în Ispahan. Cartea se încheie cu revolta Roxanei din Serai, deci cu dezagregarea unei lumi pe plan erotic, dar revolta sclavei care înfruntă din iubire moartea are semnificaţii mult mai largi.

Scrisorile persane constituie astfel un prim catehism de largă rezonanţă pentru iluminismul francez. Sfera de influenţă a operei este mult mai mare, editorii cerînd diferiţilor autori mereu alte scrisori persane.

Ecoul operei lui Montesquieu este imediat, avînd o apreciabilă durată. Eruditul episcop Chesarie din Rîmnic îl menţionează în prefaţa *mineiului* din ianuarie, tipărit în 1779. Iacov Stamati şi Scarlat Sturdza îl citează şi ei într-un proiect de reformă a învăţămîntului, iar Iordache Golescu traduce *Scrisorile persane* în limba greacă. De la simple citate de referinţă şi traduceri se ajunge la influenţa profundă pe care ideile scriitorului francez au exercitat-o asupra operei lui Ion Budai-Deleanu. Discuţiile despre formele de guvernămînt şi teoria climatului din *Ţiganiada* sînt abordate în spiritul autorului *Scrisorilor persane,* ideile acestuia găsind şi mai tîrziu o largă sferă de receptare, oferită de generaţia de scriitori de la 1848, care nu este străină de influenţa iluministă.

Dacă în *Scrisorile persane* am scos în evidenţă prezenţa voiajului imaginar într-un spaţiu real, în *Robinson Crusoe* (1719) Daniel Defoe pleacă de la pretextul unui voiaj real în insula pustie Juan Fernandez pentru a converti în cele din urmă aventura exemplară a eroului său într-un voiaj fictiv realizat într-o lume necunoscută.

Într-o zi din anul 1718 scriitorul englez a citit în *Croaziera din jurul lumii* o relatare uluitoare a căpitanului

[1] *Op. cit.*, p. 136
[2] *Op. cit.*, p. 130

Scanned with CamScanner

Rogers, care începea astfel : *„In această dimineață la ora șapte, am ajuns pe insula Juan Fernandez. Barca noastră a adus odată cu o enormă cantitate de creveți un om îmbrăcat în piei de capră, care avea un aer mai sălbatic ca primii proprietari de aici“.* [1]

Omul, care a devenit un celebru erou de roman era marinarul scoțian Alexandre Selkirk, debarcat pentru acte de indisciplină, doar cu cîteva ustensile, pe o insulă pustie, unde a trăit patru ani.

Relatările legendare vorbesc de o anumită întîlnire între acest marinar și Daniel Defoe care și-ar fi notat cu grijă impresiile comunicate de acesta. Informația publicată este considerată neverosimilă de istoricii literari. Defoe a cunoscut doar relatarea semnalată, care conjugată cu experiența călătoriilor sale și informațiile desprinse din anumite cărți de voiaj, au dus la realizarea unei capodopere scrisă în zece luni. Este adevărat că Defoe face parte din categoria scriitorilor care plecau în realizarea operelor literare de la anumite întîmplări cotidiene pe care le studiau cu minuțiozitate. Dar pe marginea unor asemenea evenimente reale, scriitorul englez recreează o realitate mult mai complexă.

De aceea, de la abandonarea unui marinar pe o insulă pustie, scriitorul ajunge la realizarea unui roman parabolic cu vădite intenții pedagogice.

Prin urmare, dacă în *Scrisorile persane* Montesquieu era preocupat de destinul unei societăți în criză, văzută în ansamblul său, în *Robinson Crusoe,* Daniel Defoe explorează destinul individului în fața unui eveniment-limită. Din aceste considerente, în primul rînd, opera scriitorului englez se deosebește în mod fundamental de anumite povestiri aventuroase de călătorie din acea vreme, care într-un anume fel, reeditau într-un alt context vechile aventuri cavalerești. De la Don Quijote al lui Cervantes pînă la Moby Dick de Melville, pretextul voiajului imaginar sau real a putut genera cele mai diverse opere. Istoria literară universală a reținut faptul că în 1708 olandezul Hendrik Smeet a publicat la Amsterdam *Descrierea puternicului imperiu al lui Krinke Kesmes,* ca și apariția în 1714 a operei lui Marivaux,

[1] Apud L. Thoorens, *Panorama des littératures,* vol. 4, Marabout Université, 1967, p. 205.

Scanned with CamScanner

Efectele surprinzătoare. În felul acesta se poate constata că literatura generată de aventurile marinarilor prin ţinuturi mai mult sau mai puţin misterioase exista cu mult înainte de relatarea senzaţională despre Alexander Selkirk. Dacă anticipările lui Robinson Crusoe, ca personaj romanesc, nu au depăşit locurile comune, Daniel Defoe a realizat, în schimb, o capodoperă a genului.

Robinson, eroul său exemplar, este un tînăr englez obişnuit, ridicat prin comportarea sa la rangul de simbol al conduitei umane în faţa unei situaţii excepţionale. Intenţiile educative ale scriitorului duc astfel la o anumită stilizare a eroului, ca şi a mediului său ambiant. De aceea voiajul fictiv al unui englez obişnuit, ca şi naufragiul care-l aruncă într-o arie geografică reală, situată între Venezuela şi Antilele Mici, constituie doar pretextul punerii în relief a unui destin exemplar.

Dar acest roman al destinului individului nu este limitat doar la existenţa sa plină de peripeţii petrecută douăzeci şi opt de ani, două luni şi nouăsprezece zile pe o insulă pustie. Daniel Defoe îşi construieşte eroul prin prisma unei întregi biografii exemplare. Sub forma unei istorisiri la persoana întîi, punctată de unele pagini de jurnal, eroul îşi reconstituie viaţa din anul 1632, cînd s-a născut la Jack, pînă în 1705, cînd are loc întoarcerea sa definitivă în Anglia. Aşadar, în pofida unor invertiri cronologice fireşti de evenimente, acest *roman-histoire* are o structură biografică. Anticipările marii aventuri petrecute pe insula pustie, ca şi urmările ei fac parte din lanţul unor explicaţii cauzale. Nonconformismul copilului Robinson şi pasiunea sa pentru necunoscut constituie premisele confruntării cu situaţia-limită, iar conduita sa pe insulă şi victoria finală reprezintă apoteoza facultăţilor spirituale ale omului care fac din el un stăpîn al universului. Toate aceste trăsături capătă o anumită pregnanţă cînd avem în vedere raporturile create între cele trei personaje fundamentale ale operei, care sînt: Robinson, Insula şi sălbaticul Vineri.

Azvîrlit pe o insulă pustie cu o pipă, puţin tutun, cîteva pistoale şi puşti aduse de pe corabia naufragiată, Robinson intră într-un alt ritm de viaţă, mult mai lent decît cel specific lumii civilizate. Timpul său existenţial nu mai poate fi marcat de datele calendaristice obişnuite, ci doar de anu-

Scanned with CamScanner

mite evenimente care refac traiectul unei civilizații prin contribuția unui om a cărui „memorie culturală" nu este vidată de experiența anterioară. De aceea, de la realizarea primei lopeți de lemn și construirea roabei, a primului adăpost, a primei bărci, pînă la domesticirea caprelor și cultivarea orezului, Robinson înfăptuiește acte de civilizație în neantul reprezentat de insula pustie. Dacă Robinson este omul civilizat transpus într-un climat advers și sălbatic, Vineri, sluga acestuia, simbolizează metamorfoza insului primitiv în contact cu civilizația.

Narațiunea rece a scriitorului, încărcată cîteodată de amănunte și digresiuni inutile, pune în lumină un anumit triunghi existențial, simbolic, reprezentat de Robinson, Insulă și Vineri. Toate celelalte personaje și evenimente constituie detalii de fundal.

Acest triunghi existențial realizează coordonatele unei utopii pozitive, cu puternică coloratură optimistă.

Intenționalitatea romanului parabolic apare în toată amploarea. Prin conduita lui Robinson, autorul face apologia tenacității, a energiei creatoare și a inteligenței ființei umane, mereu aptă să lupte și să înfrîngă forțele naturii adverse.

Rînd pe rînd istoricii și criticii literari au văzut în Robinson Crusoe, romanul unei energii naționale, întruchiparea filozofiei practice a unui meschin om de afaceri, orgoliul spiritului dominator al unui mare popor în faza sa de expansiune colonială.

Fără să putem nega că unele detalii caracterologice de această natură nu ar intra în componentele spirituale ale eroului lui Defoe, considerăm că destinul său exemplar însumează și anumite permanențe umane. Acestea conferă, după părerea noastră, liniile directoare ale utopiei optimiste. Apologia forțelor creatoare ale omului, făcută de Defoe în roman, se întîlnește în același veac cu elogiul entuziast al lui Herder, prezent în studiile sale de filozofie a istoriei.

Scriitor prodigios, care își începe cariera literară tîrziu, dar scrie într-un timp relativ scurt sute de romane, Daniel Defoe devine însă celebru și popular printr-o singură carte : *Robinson Crusoe*. Prima traducere în limba franceză s-a făcut în 1720, iar în germană în 1721, etapă după care a urmat seria traducerilor în cele mai multe limbi europene.

Scanned with CamScanner

Ecoul romanului lui Defoe a fost imens, şi, de la actul de admiraţie faţă de scriitorul englez pînă la realizarea unor robinsonade mai vechi sau mai noi, influenţa acestuia pe continent a înregistrat cele mai diverse forme de manifestare.

Entuziasmat de lecţia pe care Defoe o dă cititorului privitor la cultul muncii şi al vieţii în natură, J. J. Rousseau vede în această operă un bun mijloc de educare a lui Emile, recomandînd-o înaintea scrierilor lui Aristotel.

Robinsonada plină de peripeţii îi captivează în acelaşi timp pe unii autori de romane sentimentale ca abatele Prévost şi Bernardin de Saint-Pierre.

De la leitmotivul voiajului imaginar într-un spaţiu real, întîlnit la Montesquieu şi la Daniel Defoe, irlandezul J. Swift (1667—1745) va face trecerea spre explorarea unui univers imaginar prin excelenţă.

Swift începe să scrie *Călătoriile lui Gulliver* în 1720, iar prietenul său, poetul Pope, le dă în 1727 unui editor care le publică în cursul aceluiaşi an fără semnătura scriitorului, aşa cum vor apare şi alte scrieri ale sale.

Prin toate atributele fundamentale ale personalităţii sale, ca şi prin raporturile cu societatea vremii, Swift este „un tînăr furios" al secolului al XVIII-lea. Spre sfîrşitul vieţii, în acei ani de solitudine amară petrecuţi în Irlanda, el face o afirmaţie care ni se pare a fi un adevărat testament lăsat posterităţii : *„Voi muri aici, într-o turbată mînie, ca un şoarece otrăvit în gaura lui"*.

Swift nu este un meliorist ca Defoe, nici un sceptic rafinat şi cabotin ca Voltaire. Reverendul Swift nu crede în preceptele evanghelice care arătau că Dumnezeu l-a aşezat pe pămînt pe om ca să domnească.

Într-o epocă a utopiilor optimiste scriitorul irlandez creează prin pesimismul său sumbru o adevărată cezură în gîndirea epocii. Autorul *Călătoriilor lui Gulliver* a privit întreaga viaţă din jurul său cu mînie. El smulge fiinţei umane orice privilegiu de stăpîn al universului cu care îl investesc antropologia filozofică şi creaţia literară a secolului al XVIII-lea.

Pamfletar de mare virulenţă satirică, aşa cum apare în *Scrisorile unui pînzar* (1724) şi *Modestă propunere pentru a-i împiedica pe copiii săracilor de a deveni o povară părinţilor* (1729), adept al unei literaturi parabolice de genul celei

realizate în *Povestea butoiului* (1704) și *Bătălia cărților* (1697), Swift devine un scriitor unic în epocă prin *Călătoriile lui Gulliver*. Concepute ca o operă parabolică, aventurile lui Gulliver au în permanență un anumit subtext, încărcat de o complexă semnificație simbolică. De aceea citirea lor poate fi amuzantă pentru copiii captivați de suita exterioară a peripețiilor, în vreme ce lectura descifratoare de sensuri pune în lumină o viziune tragică a condiției umane.

Multiplu, actul de lectură al *Călătoriilor* devine posibil în primul rînd datorită structurii parabolice a operei. Beneficiind de sensuri eterogene, literatura parabolică este cultivată atît de Lessing și Defoe, cît și de Swift și Voltaire. Cercetînd estetica parabolei și a fabulei, Lessing și Hegel, mai tîrziu, au subliniat prezența celor două planuri care susțin structura specifică a acesteia. Există astfel în cadrul literaturii parabolice un plan real și un plan fictiv. De la început ni se pare demn de reținut faptul că planul fictiv prezent în opera literară este doar un substitut al planului real pe care planul artistic îl presupune întotdeauna.

Evident că distanța dintre planul real și planul fictiv variază de la o operă la alta și de la un scriitor la altul, ceea ce face ca să nu se poată recunoaște întotdeauna cu ușurință imaginea planului real de cel imaginar. Faptul acesta poate fi, desigur, ilustrat cu ușurință prin *Călătoriile lui Gulliver*. Dacă prima stație de tranzit a uriașului în țara piticilor permite detectarea facilă a unor realități istorice engleze, transpuse în planul imaginar, țara cailor și cea a uriașilor sînt convertite în simboluri ale condiției umane, istoricitatea unor fenomene ale epocii fiind aproape întru totul anulată. Totuși, construcția operei care incifrează un univers imaginar prin analogie presupune în mod firesc o lectură asemănătoare.

Referindu-se la specificul universului imaginar, Sartre precizează: *„Actul imaginar, așa după cum vom vedea, este un act magic. Este un act de incantație, destinat să facă să apară obiectul la care ne gîndim, lucrul pe care îl dorim în așa manieră încît să putem pune stăpînire pe el. Există întotdeauna în acest act ceva imperios și infantil, un refuz de a ține cont de distanță și dificultate."* [1]

[1] J. P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Idées, 1966, p. 239

Scanned with CamScanner

Aşa după cum remarcă Sartre în observaţiile sale despre actul imaginar, „irealizarea realităţii" se produce uneori concomitent cu „irealizarea personajului".

Ca şi în proza lui Kafka sau în farsele tragice ale lui Eugen Ionescu, şi în *Călătoriile lui Gulliver* saltul din realitatea cotidiană în lumea imaginarului se face printr-o lentă „irealizare a realităţii".

Naraţiunea lui Swift începe în maniera obişnuită a romanelor cu aventuri marinăreşti. După un naufragiu, tînărul chirurg Lemuel Gulliver descoperă Lilliputul, ţara piticilor de cincisprezece sau şaisprezece centimetri. Dar în ţara aceasta, unde englezul părea un uriaş înţelept şi localnicii erau ridicaţi în palmă pentru a discuta cu ei, pasiunile lor se arătau tot atît de devorante ca şi pe alte meridiane ale globului. Semnificaţiile satirice ale alegoriei sînt scoase astfel în relief pe calea obişnuită a analogiilor posibile. Referinţele la Anglia sînt descifrate cu uşurinţă. Antagonismele dintre cele două partide, dictate de criteriul tocurilor mai înalte sau mai mici de la pantofi sau de opţiunea pentru un capăt sau altul în care trebuie ciocnite ouăle, rapacitatea regelui, venalitatea miniştrilor preocupaţi de intrigi reprezintă detalii care constituie cronica de moravuri a unei lumi fabuloase cu dedesubturi istorice uşor voalate.

Umorul şi ironia constituie calea prin care Swift se distanţează de această lume, în care descifrăm imaginea caricată a Angliei din acea vreme.

Din regatul lilliputanilor, Gulliver ancorează, după un alt naufragiu, în Brobdingnag, ţara fiinţelor de cincisprezece metri, unde uriaşul din lumea piticilor pare el însuşi un pigmeu.

Prezentă în scrierile filozofice şi ştiinţifice ale epocii, viziunea relativizantă a realităţii este asociată de scriitor cu motivul literar foarte cunoscut al *lumii răsturnate*. Odată cu acesta detaliile groteşti care pun condiţia umană sub semnul întrebării încep să fie din ce în ce mai frecvente.

Referindu-se la modalităţile de realizare a grotescului în creaţia literară, cunoscutul cercetător german Wolfgang Kayser scoate în evidenţă cîteva dintre acestea : distrugerea proporţiilor fireşti ale universului, amestecul dintre regnuri

Scanned with CamScanner

și imaginea oamenilor ca simple mecanisme aliniate în existență [1].

Lumea uriașilor imaginată de Swift ilustrează și ea cîteva dintre aceste trăsături caracteristice. Estomparea detaliilor istorice referitoare la Anglia accentuează preocuparea pentru condiția umană în general. Raportul dintre Gulliver și uriași este conceput din perspectiva acestei lumi răsturnate, în care proporțiile firești sînt anulate. Astfel, un copil de un an din țara uriașilor îl tratează pe Gulliver ca pe o jucărie, înghițindu-i cu ușurință capul. O maimuță îl ține în palmă și-l hrănește cu fărîmituri din măsele, iar unul dintre stăpînii săi îl plimbă prin tîrguri, arătîndu-l curioșilor ca pe o făptură meschină. Distrugerea proporțiilor firești în acest univers grotesc face ca viziunea relativizantă a speciei umane să apară foarte limpede : *„Printr-un capriciu al sorții s-ar putea foarte bine ca lilliputanii să dea peste oameni tot atît de mici în raport cu ei pe cît erau ei față de mine. Și cine știe dacă în vreun colț îndepărtat de lume, pe care nici noi încă nu l-am descoperit, n-or fi trăind, poate, făpturi și mai uriașe decît acest neam de uriași.“* [2]

Cele două stații de tranzit din voiajul lui Gulliver constituie două viziuni existențiale în care perspectiva antropocentrică este mereu prezentă, în pofida dimensiunilor diferite ale ființei umane. Dar imaginea omului ca măsură a universului este pusă sub semnul unei interogații și mai dramatice în a treia stație existențială, Laputa, patria savanților nebuni. De la detaliul grotesc și criteriul relativizant se face saltul spre universul absurd.

Diminuarea sau amplificarea trăsăturilor și a faptelor, procedee utilizate de scriitor în relatarea voiajului lui Gulliver în țara piticilor și a uriașilor, lasă în Laputa locul unui simplu act de dilatare excesivă care convertește totul într-o caricatură ce vizează știința și viața politică a epocii.

Scriitorul plin de mînie realizează pagini unice de umor grotesc pe care le vom reîntîlni după secole de cultură, pe alte coordonate, în opera lui J. Joyce, ca și în *Tablete din Țara de Kuty* a lui T. Arghezi. Furnicarul uman, mi-

[1] W. Kayser, *Das groteskce, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Gerhard Stalling Verlag, 1957, p. 193—203.
[2] J. Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, EPL, 1967, p. 92.

Scanned with CamScanner

nuscul sau copleşitor prin dimensiuni, este înlocuit de scriitor prin profiluri caricaturale. Pe ecranul unui univers absurd se conturează imaginea unor savanţi demenţi care încearcă să scoată raze de soare din castraveţi, hrană din excremente şi praf de puşcă din gheaţă.

Lumea ca nonsens apare astfel prin această proiectare a învăţaţilor nebuni în sfera unei utopii negative. Dar ea este tot atît de puternic reliefată şi cînd raportul dintre planul real şi planul fictiv nu este atît de sensibil distanţat. Regele despot din Laputa şi şcoala plăsmuitorilor politici constituie alte detalii ale acestei staţii existenţiale, ale căror aderenţe la realitatea istorică rămîn evidente.

Atitudinea scriitorului faţă de epocă, ţară şi condiţia umană este comunicată prin maliţie, ironie, umor negru şi sarcasm violent. Claviatura aceasta bogată de mijloace de expresie ce comunică o anumită atitudine existenţială este realizată în permanenţă printr-un anumit suspens. Dacă în ţara piticilor şi a uriaşilor se poate vorbi doar de un suspens al realităţii imediate, iar în Laputa de suspensul raţiunii, în Houyhnhmns, ţara cailor înţelepţi şi buni, se adaugă suspensul total al afecţiunii. Imaginea violentă a lumii răsturnate nu mai subliniază doar precaritatea condiţiei umane, ea pune în evidenţă însuşi procesul de aneantizare a omului.

Ultima staţie a traiectului existenţial realizat de Gulliver este *Călătoria în ţara cailor*. În această epocă a utopiilor literare, cînd Voltaire schiţează imaginea idilică din Eldorado, Montesquieu concepe „insula troglodiţilor" iar mai tîrziu, Goethe „provincia pedagogică", Swift construieşte şi el o lume utopică, aparent luminoasă. Dar în acest univers cu proporţiile răsturnate, păstrătorii marilor valori morale, care nu au în vocabularul lor cuvîntul minciună, şi au ridicat la rangul unui superlativ de existenţă dragostea, prietenia şi bunăvoinţa, nu mai sînt oamenii, ci caii. Pe această cale Swift, mizantropul, îl expropriază pe om de orice atribute majore. Meschini, răi, pătimaşi, oamenii-iahoi sînt nişte făpturi degradate şi neameliorabile. Cele mai violente mijloace ale caricaturii sînt puse de scriitor la contribuţie pentru realizarea portretului iahoilor *„Nu pot zugrăvi scîrba şi uimirea ce m-au cuprins cînd am băgat de seamă că acest animal hidos avea o înfăţişare întru totul asemenea*

oamenilor. Este adevărat că obrazul îi era teșit și lățăreț, nasul turtit, buzele groase și gura mare, dar trăsăturile acestea se întîlnesc în mod obișnuit la toate popoarele înapoiate, căci sălbaticii își lasă copiii să se tîrîie cu fața prin țărînă sau să își turtească nasul de umărul mamei, cînd aceasta îl duce în cîrcă. Picioarele din față ale iahoiului nu se deosebeau de mîinile mele decît prin lungimea ghearelor, asprimea și culoarea cafenie a palmelor, precum și părul de pe dosul palmelor."[1]

Deplasarea finalității pozitive de la om spre alte făpturi din acest univers imaginar cu proporții răsturnate pune în lumină atît intențiile satirice ale scriitorului, cît și pesimismul unui creator care nu se mai poate concilia cu lumea. De aceea, în țara în care caii reprezintă întruchiparea marilor virtuți, iar iahoii sînt neameliorabili, aceștia sînt sortiți de scriitor castrării spre a se împiedica proliferarea răului.

Nimeni pînă la Swift nu a rostit o judecată atît de gravă asupra condiției umane. Confruntînd ființa umană cu o perspectivă fără speranță prozatorul englez aduce în istoria utopiilor literare o viziune unică.

Opera lui Swift a impus o nouă concepție despre lume și un nou stil literar nu numai în cultura engleză, ci și în alte țări europene. În pofida caracterului lor straniu și a unicității lor, *Călătoriile lui Gulliver* nu rămîn fără ecou în cultură. Mandeville va fi și el tentat de același univers imaginar, Holberg publică în 1741 *Călătoria subterană a lui Niels Klim*, iar Voltaire se va sluji de același pretext al voiajului pentru a reconstitui un alt univers imaginar absurd în diverse opere ale sale.

VOLTAIRE ŞI FICŢIUNEA VOIAJULUI ÎNTR-UN UNIVERS ABSURD

În ansamblul prozei care foloseşte motivul voiajului ca pretext literar, opera lui Voltaire deţine un loc deosebit. Format în admiraţia clasicilor din secolul al XVII-lea, supraevaluat de către contemporanii săi ca poet [1], autorul lui *Candid* a fost receptat de posteritate ca un remarcabil prozator.

Impregnate de un spirit filozofic foarte personal şi uneori contradictoriu, scrierile sale în proză sînt în primul rînd modalităţi literare de propagare a unor idei. De aceea, în mod firesc motivul voiajului într-un spaţiu real sau imaginar va fi folosit în acest scop. Voltaire este tipul scriitorului care construieşte realităţi literare în scopul unei anumite demonstraţii. Aşa se explică de ce voiajul experimental al personajelor sale traversează anumite zone destinate să ilustreze şi ele un anumit patrimoniu de idei. Cu toate acestea, povestirile filozofice ale lui Voltaire nu au caracterul unor romane-eseu, aşa cum se întîmplă adeseori în proza contemporană. Structura lor este prin excelenţă narativă. Anumite personaje exemplificatoare sînt puse în situaţii specifice, urmînd ca din această confruntare dintre individ şi eveniment să rezulte ideea pe care scriitorul doreşte să o pună în lumină. Preocupat de căile de abordare a existenţei de către fiinţa umană, Voltaire explorează raportul dintre individ şi societate din cele mai variate puncte de vedere. Relaţia aceasta este de obicei convertită de autor într-o anumită confruntare dintre individ şi evenimentul-destin, capabil să sugereze un anumit traiect existenţial.

De aceea povestirile filozofice ale scriitorului francez nu conţin descrieri de natură sau sondaje psihologice notabile. Puţinele episoade erotico-sentimentale au şi ele aproape întotdeauna o finalitate exterioară lor. Referindu-se la specificul universului epic creat de Voltaire, Erich Auerbach

[1] G. Brandes, *Voltaire und sein Jahrhundert*, Erich Reiss Verlag, Berlin, f.d., p. 19.

Scanned with CamScanner

afirmă că „*aşa-zisa realitate empirică pe care o construieşte Voltaire nu corespunde de loc experienţei, ea a fost confecţionată în mod artificial în scop polemic...*“ [1]

Auerbach consideră astfel că „*simplificarea antitetică*“ şi „*anecdotizarea problemei*“[2] constituie procedee specifice prin care Voltaire construieşte conflictul, personajele şi naraţiunea din operele sale.

În această manieră este realizată cea mai veche povestire filozofică a lui Voltaire, *Micromegas.* Publicată în 1752, opera aceasta de mai mici dimensiuni a fost scrisă la Cirey în 1730, titlul său iniţial fiind *Voiajul baronului de Gangan.* În această perioadă scriitorul francez citea scrierile filozofice ale lui Wolff şi operele ştiinţifice ale lui Newton. Între 1736—1737 a avut loc o expediţie în Laponia la care a participat Maupertuis. Aluziile scriitorului la acest fapt sînt evidente.

Micromegas este de fapt o operă cu caracter parabolic. Scriitorul care afirmase că iubeşte fabulele filozofice, se amuză cu acelea ale copiilor şi urăşte pe acelea ale impostorilor, realizează o adevărată operă cu cheie. Aluziile la Fontenelle, Derham şi Maupertuis sînt doar uşor voalate. Dar povestirea lui Voltaire nu-şi epuizează finalitatea doar în intenţia de a amuza pe unii din invitaţii doamnei Châtelet sau de a ironiza pe contemporani. Deprinsă într-un anume fel din genul de voiaj imaginar, realizat de Swift, opera lui Voltaire are o semnificaţie de altă natură.

Ambiguă uneori, parabola lui Voltaire pare a sluji la dărîmarea unei viziuni antropocentriste exagerate. Cei doi savanţi de dimensiuni uriaşe, Micromegas, locuitorul din Sirius şi confratele său din Saturn, atunci cînd descind pe „*grămăjoara noastră de noroi*“ se comportă faţă de această lume pitică asemeni unui „*muzicant italian cînd vine în Franţa <şi> rîde de muzica lui Lulli.*“ [3]

Dar aceasta nu este totul. Relativizarea timpului şi a spaţiului se defineşte prin însuşi dialogul dintre cei doi savanţi uriaşi, diferenţiaţi totuşi ca dimensiuni.

[1] E. Auerbach, *Mimesis,* ELU, Bucureşti, 1967, p. 449.
[2] *Op. cit.,* p. 448.
[3] Voltaire, *Opere alese,* II, EPLA, 1959, p. 271

Scanned with CamScanner

În faţa acestor coloşi care realizează şi ei un voiaj gnoseologic, oamenii de pe planeta noastră sînt nişte pitici meschini. Corabia savanţilor care venea din nord le intra cu multă uşurinţă în buzunare, aşa cum putea fi nimicită pe apele întinse printr-un hohot de rîs.

Povestirea lui Voltaire nu se limitează însă doar la această subminare a viziunii antropocentrice prin relativizarea timpului şi a spaţiului. Într-o eră de dezvoltare a scientismului, parabola face elogiul ştiinţelor pozitive ale căror rezultate întrunesc consensul cercetătorilor, în vreme ce speculaţiile metafizice nu fac decît să multiplice întrebările fără răspuns. Parabola lui Voltaire nu expropriază omul ca fiinţă gînditoare de atributele lui majore, aşa cum a făcut Swift, ci îl îndrumează spre cunoaşterea concretă care impune şi revizuirea poziţiei sale în univers.

Dar opera care avea să demonstreze bogatele resurse de prozator ale lui Voltaire este *Zadig sau destinul,* poveste orientală, intitulată la început *Memnon,* publicată pentru prima dată în 1747 la Amsterdam.

Caracterul autobiografic mascat al acestei opere nu se poate reduce doar la asemănarea între unele evenimente trăite de scriitor şi eroul său Zadig. Autobiografia se insinuează mult mai profund în autoironizarea optimismului facil la care aderase în tinereţe, cînd, la fel ca şi alţii, Voltaire credea şi el în răsplata virtuţii şi în triumful binelui. Dar anumite evenimente nefaste pentru scriitor au demonstrat că lumea noastră nu este cea mai bună dintre toate lumile posibile iar iluzionismul etic, profesat de Leibniz şi Wolff, aparţine filozofiei unor visători. [1]

Raportul dintre individ şi existenţă este privit în Zadig din această perspectivă, iar sistematizarea realităţii într-o suită de evenimente aberante se produce în acest scop.

Dar în pofida acestor intenţii şi a bogatelor implicaţii autobiografice, Zadig nu este o naraţiune de confesiune, scrisă la persoana întîi. Scriitorul omniscient notează evenimentele, aducîndu-şi mereu eroul în faţa unei alte situaţii-limită. Pe această cale, Zadig este în permanenţă confruntat cu evenimentul-destin, întotdeauna imprevizibil şi mereu mai puternic decît el. Relaţia dintre acţiunile înţe-

[1] J. van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes,* p. 160—165.

leptului Zadig şi consecinţele lor este întotdeauna aberantă, prin acest procedeu Voltaire lăsînd să se insinueze în conştiinţa cititorilor caracterul absurd al alcătuirii lumii în care este dat omului să trăiască. Itinerariul existenţei lui Zadig se compune astfel dintr-un voiaj experimental printr-un univers absurd.

Voltaire întreţine sentimentul absurdului, pe de o parte, prin opoziţia dintre individ şi climatul social ambiant, pe de altă parte, prin distrugerea raportului cauzal firesc între fapte şi consecinţele lor, ca şi între valoarea autentică şi mitiurile cotidiene false. Voltaire creează astfel un roman al individului în care lumea ca spectacol reprezintă decorul de fundal. Zadig, înţeleptul bogat şi fericit, este desprins de scriitor din climatul calm de existenţă la care se credea îndreptăţit, şi introdus într-un vast coridor experimental de suferinţe.

Voltaire urmăreşte raportul absurd dintre Zadig şi lume pe plan erotic şi social, zona de convergenţă a acestor două planuri cu care este confruntat înţeleptul din Babilon reprezentînd însuşi destinul. În acest sens trebuie să precizăm că eroul lui Voltaire nu are niciodată posibilitatea opţiunii pentru o anumită alternativă, atunci cînd se găseşte în faţa unei situaţii decisive, fiindcă nu el alege peripeţiile pe care le suportă, ci acestea îl aleg pe el. Schimbarea mediului de viaţă este în cele mai multe cazuri determinată de evenimentele exterioare lui Zadig.

Voltaire îl introduce pe eroul său în plasa unor întîmplări în care domneşte o adevărată logică a nonsensului. Cînd capricioasa Misuf este bătută cumplit de amantul ei şi ea imploră ajutorul lui Zadig, acesta îl ucide pe colericul egiptean riscînd robia dar şi blestemele femeii rămasă singură.

Logica nonsensului îşi găseşte astfel o largă sferă de aplicare în acest univers absurd. Ruperea lanţului cauzal firesc dintre fapte şi consecinţe şi în viaţa domestică, face din Zadig multă vreme, un adevărat exilat în existenţă. El se va întreba, ca şi altă dată Voltaire, care este rostul binelui într-un univers răsturnat : *„O virtute, la ce mi-ai slujit ? Două femei m-au înşelat în chip nemernic. O a treia, care nu e vinovată şi care este mai frumoasă ca celelalte, are să moară. Tot binele pe care l-am făcut a fost pentru mine întotdeauna un izvor de necazuri, şi m-am ridicat pe culmile*

măririi numai ca să cad pe urmă în cel mai groaznic abis al nenorocirii." [1]

După ce face filozofia eşecului individual Zadig, exilatul în existenţă, se întreabă : *„Dar unde să mă duc ? în Egipt voi fi rob ; în Arabia ars ; în Babilon spînzurat.*" [2]

Caracterul aberant al intenţiilor generoase din viaţa sentimentală nu se modifică nici în raportul mai general dintre Zadig şi mediul social ambiant.

Detaliile alese de Voltaire pentru a marca un anumit traiect existenţial printr-un univers absurd sînt de natură variată, ele constituind, şi prin caracterul lor eterogen, referinţe la aspectele multiple ale epocii.

Satira voltairiană capătă astfel aspectul unui act de persiflare realizat cu mare fineţe. Evenimentul tragic desfăşurat într-un univers absurd îşi pierde dimensiunile originare. El poate deveni comic, grotesc, sau pur şi simplu există ca o peripeţie care-şi pierde culoarea specifică într-o asemenea lume răsturnată. De aceea, confruntarea permanentă a lui Zadig cu moartea nu este de fapt o sursă de tragism, ci doar o demonstraţie despre o lume haotică fără coloană axială. Demonstraţia aceasta este realizată de Voltaire printr-o excesivă aglomerare de evenimente. Fiecare detaliu este destinat de scriitor să pună în lumină faptul că în opoziţia dintre individ şi sistem şansele de izbîndă ale individului sînt foarte reduse. La curtea regelui din Babilon, Zadig este aspru pedepsit pentru că a negat existenţa grifonului, deci a unui animal legendar, interzis de Zoroastru să fie mîncat. Salvat, eroul ajunge din nou în faţa unui eveniment catastrofic din cauza unui curtean invidios, care prezentînd doar o frîntură dintr-o poezie de elogiere a monarhului, îl denunţă pe înţeleptul nevinovat pentru versuri antimonarhice. Evadarea din această plasă absurdă este de scurtă durată. La Bassora, Zadig este ameninţat să fie condamnat la moarte fiindcă încercase să le convingă pe femeile fanatice să nu se mai arunce pe rug în urma morţii soţilor. La graniţa dintre Siria şi Arabia este jefuit de un tîlhar, iar în insula Serendib pare a fi unicul om cinstit.

[1] Voltaire, *Opere alese*, vol. II, ESPLA, 1958, p. 212.
[2] *Op. cit.*, p. 234.

Scanned with CamScanner

Dar din confruntarea cu lumea în care domină logica nonsensului Zadig nu iese înfrînt. Rătăcitor printr-un fel de univers labirintic, eroul lui Voltaire nu-şi abandonează superlativul existenţei, găsind mereu calea de ieşire din impas. Privit dintr-o anumită perspectivă, voiajul său experimental are un caracter circular. Nevoit să plece de la curte, adus în nenumărate rînduri în faţa morţii, el se salvează prin înţelepciune şi abilitate, ajungînd în cele din urmă, alături de frumoasa Astarté, stăpîn al unei lumi în care pune să facă ordine pe un tîlhar celebru, cunoscut în peregrinările lui.

Expediţia lui Zadig după fericire se realizează. Opera aceasta a lui Voltaire se încheie în maniera unei utopii optimiste. Într-o lume minată de vicii, în care universul este conceput de scriitor ca o junglă, un om generos şi înţelept încearcă să guverneze prin mijloacele raţiunii.

Antiiluzionismul prozei voltairiene capătă însă cea mai elocventă întruchipare în *Candid* (1759).

Obiectivul fundamental al operei şi maniera de construcţie rămîn, în mare măsură, aceleaşi, ca şi în *Zadig*.

Breşa iluzionismului profesat de Leibniz şi Wolff este realizată însă de scriitor cu mijloace şi mai virulente decît în *Zadig*. Pentru a demonstra că lumea noastră nu este cea mai bună dintre toate lumile posibile şi că întregul cadru ce ni-l oferă nu este în aşa fel orînduit încît să poată duce la fericire, Voltaire construieşte un univers epic artificial, simplificarea raţională a faptelor permiţîndu-i să pună în lumină absenţa unei ordini interioare. Lumea din *Candid* este concepută ca un haos în care hazardul poate deturna oricînd o existenţă calmă de la traiectoria ei obişnuită.

Teza scriitorului capătă o demonstraţie narativă. Fundalul istoric este, de fapt, lipsit de semnificaţie. Voltaire sistematizează lumea, evenimentele şi personajele în funcţie de ideea pe care îşi propune să o propage. Aşa se explică de ce, la fel ca în teatrul absurd, personajele nu au psihologie, ele sînt entităţi imuabile care suportă o existenţă opusă ştiinţei lor iniţiale despre misterele vieţii. Pangloss, filozoful optimist, va fi pus de scriitor să traverseze cele mai cumplite peripeţii. Candid, ucenicul său, cunoaşte şi el viaţa, treptat, ca un spectacol aberant, iar Cunigunda, fiica baronului Thunder-tentronckh, este un fel de material experimental şi superlativ fals de existenţă. Ea este doar aceea

care întreţine anumite iluzii ale lui Candid pînă cînd timpul cu cruzimea lui neiertătoare le va destrăma fără milă.

Naraţiunea menită să evolueze în acest univers bîntuit doar de evenimente catastrofice nu are nici în acest caz un caracter tragic. Viziunea antitragică asupra întîmplărilor catastrofice este realizată de Voltaire în maniera lui Swift, prin suspensul afecţiunii. La aceasta se adaugă tehnica rememorativă-rezumativă a unor evenimente tragice consumate, care realizează un anumit efect de distanţare.

Pe de altă parte, într-un asemenea univers catastrofic nu există evenimente de contrast, cititorul ajungînd, datorită simetriei peripeţiilor, ingenios calculate de autor, să le perceapă la modul comic.

După ce este alungat de la curtea baronului Thunder-tentronckh, pentru că îndrăznise să-i ceară fiica în căsătorie, Candid intră pe banda rulantă a unor peripeţii aberante din plasa cărora nu se mai poate sustrage niciodată. Înşelat de nişte escroci, vîndut ca soldat în armata bulgară, bătut, Candid, intelectualul naiv şi optimist, îşi reîntîlneşte dascălul lăsat la curtea baronului, în Olanda. Înfăţişarea acestuia constituie unul din primele acte de contestare a optimismului său iremediabil. Plin de bube, cu nasul ros şi gura strîmbă, cu ochii stinşi de sifilis, Pangloss suportă consecinţele lecţiilor erotice pe care le dăduse unei slujnice de la curte. Dar Pangloss rememorează totul cu o anumită dezafectare, relatarea unui întreg lanţ de nenorociri în care a fost şi el integrat, căpătînd astfel o turnură comică : *„O, scumpul meu Candid ! O ştii pe Paquette, servitoarea aceea drăguţă a slăvitei noastre baroane ; m-am înfruptat în braţele ei din plăcerile raiului care au stîrnit însă această boală a iadului care, după cum vezi, mă roade ; Paquette o avea şi poate a şi murit de boala asta. O căpătase în dar de la un călugăr cordilier foarte învăţat care ajunsese să-i afle originea ; el o luase de la o contesă bătrînă, care o căpătase de la un căpitan de cavalerie, care o prinsese de la o marchiză, care o primise de la un paj, care o căpătase de la un iezuit, care, pe cînd era novice, o luase de-a dreptul de la unul din tovarăşii lui Cristofor Columb.“*[1]

[1] Voltaire, *Opere alese*, vol. II, ESPLA, 1958, p. 308.

Scanned with CamScanner

Reacţia absurdă în lanţ pe care o creează Voltaire nu este gratuită. Boala aceasta, pe care optimistul Pangloss o consideră un stimulent al civilizaţiei, este în aşa manieră înfăţişată încît detaliile eterogene pe care le însumează lanţul absurd sugerează circulaţia permanentă a răului şi proliferarea lui într-o lume pe care Leibniz o considera cea mai bună dintre toate lumile posibile.

Confruntarea lui Candid cu răul continuă. Dezvăluirea spectrului unei societăţi viciate, în care, cum spunea anabaptistul olandez, oamenii „s-au făcut lupi", este realizată tot de către Pangloss. Întrebat ce s-a întîmplat cu Cunigunda şi cei de la castel, filozoful optimist relatează evenimente catastrofice, devenite antitragice prin suspensul de afecţiune : *„Au spintecat-o nişte soldaţi bulgari după ce au siluit-o cît au putut ; domnul baron a vrut s-o apere şi atunci i-au crăpat capul ; pe doamna baroană au tăiat-o în bucăţi ; elevul meu, săracul, a păţit ce-a păţit şi soră-sa ; iar din castel n-a mai rămas piatră peste piatră, nici un şopron, nici o oaie, nici o raţă, nici un copac".* [1]

Întreaga naraţiune din *Candid* este astfel construită încît rostogolirea de evenimente absurde îşi păstrează în permanenţă acest caracter trepidant. Personajele fiind doar elemente de suport ale unei concepţii filozofice, se supun unor peripeţii absurde, ca şi unor catastrofe ale naturii. Totuşi convingerea noastră este că Voltaire nu disprețuieşte *„factorii istorici şi spirituali"* [2], aşa cum remarcă E. Auerbach, referinţele de această natură fiind mereu evidente în operă. Scriitorul francez demonstrează însă neputinţa fiinţei umane, indiferént de structura sa spirituală, de a se sustrage unui traiect existenţial aberant pe care a fost angajat împotriva voinţei sale.

Personajele lui Voltaire sînt, cum va spune Heidegger, mult mai tîrziu, nişte fiinţe aruncate în existenţă, predate acesteia. În acest context, Candid şi Pangloss, care reprezintă alianţa ideologică optimistă în faţa existenţei, îşi vor continua cursa cu obstacole pînă la eşecul final. Prima staţie catastrofală cu care sînt confruntaţi cei doi optimişti, ca şi lucidul şi generosul anabaptist Jacob, este Portugalia. Dar înainte de a ajunge aici are loc un naufragiu,

[1] *Op. cit.*, p. 307.
[2] Auerbach, *Mimesis*, p. 451.

anabaptistul se înecă şi cei doi, abia salvaţi de la moarte, cad pe mîinile Inchiziţiei. Pangloss este condamnat la moarte prin spînzurătoare, iar Candid bătut cumplit cu vergi. În această lume în care totul este posibil, o motivaţie logică nu există.

De aceea, un alt reviriment care să schimbe din nou cursul lucrurilor este oricînd cu putinţă.

Astfel, la Lisabona, Candid este găsit de oamenii Cunigundei care-l duc în casa acesteia. Întîlnirea este emoţionantă şi Cunigunda îi povesteşte iubitului ei, din altă perspectivă, aceleaşi întîmplări relatate şi de Pangloss. Episodul este vag licenţios, fiind construit cu mijloace întîlnite şi în Decameronul. Dar şi în acest caz rememorarea evenimentelor, cu o vădită deplasare a accentului pe detaliile erotice, anulează caracterul tragic: *„Eram în pat şi dormeam dusă cînd a binevoit cerul să trimită pe bulgari în castelul nostru cel frumos din Tunder-tentronckh; au omorît pe tata şi pe frate-meu, şi pe mama au tăiat-o în bucăţi. Un bulgar voinic, înalt cît o prăjină, văzînd că leşinasem la ceea ce se întîmplase sub ochii mei, începu să mă siluiască; asta m-a făcut să-mi viu în fire, am ţipat, m-am zbătut, l-am muşcat, l-am zgîriat, şi voiam să-i scot ochii zdrahonului aceluia de bulgar; de unde să-mi închipui eu că tot ce se întîmpla acum în castelul tatii era ceva obişnuit în asemenea împrejurări? Mojicul m-a lovit cu cuţitul în partea stîngă, am şi acum semnul.*

— Vai! aş vrea să-l văd şi eu, spuse naivul Candid.

— Ai să-l vezi, spuse Cunigunda; să-ţi spun mai întîi ce-a mai fost.“[1]

Momentul acesta este în aşa manieră construit încît rostul lui este de a pigmenta naraţiunea cu detalii care să sugereze echivocul. Dar pe alt plan, în această lume a aparentelor certitudini, anumite evenimente, percepute din anumite unghiuri de cunoaştere, se pot relativiza pînă la dizolvarea lor totală. Pangloss, de pildă, era convins că Cunigunda era moartă, dar ea trăia la Lisabona, fiind întreţinută de un bogat bancher evreu care deţinea şi rolul marelui inchizitor. Surprins de acesta, Candid îl ucide, devenind un gen de asasin involuntar.

[1] *Op. cit.*, pp. 316–317.

Scanned with CamScanner

De acum înainte naivul erou al lui Voltaire este tipul omului cu conştiinţa încărcată. Evadarea spre alte lumi se impune pentru a se sustrage neiertătoarei justiţii. Noua staţie de tranzit a acestui lung voiaj experimental este Buenos Aires, unde Candid se înrolează căpitan în armata iezuiţilor. Dar, urmărit de portughezi pentru crimă, este nevoit să plece în Paraguay, unde îl descoperă pe fratele Cunigundei deţinînd o dublă funcţie, de preot iezuit şi colonel.

O nouă relativizare de evenimente iese astfel la iveală printr-un alt ins care nu este mort, dar pe care moartea îl pîndeşte, fiindcă atunci cînd Candid îi cere mîna sorei lui, acesta se înfurie şi naivul optimist Candid ucide pentru a doua oară în mod involuntar.

Mereu culpabil pentru întîmplări pe care nu le-a dorit, eroul lui Voltaire fuge în ţara sălbaticilor oreioni, mîncători de oameni. Dar, cînd află că iezuiţii l-au persecutat pe Candid, oreionii îl iartă.

Ca şi în alte povestiri ale sale, Voltaire introduce şi aici detalii care subliniază spiritul său anticlerical.

După această continuă confruntare cu hazardul generator de nenorociri, Candid este transportat de Voltaire într-o nouă staţie existenţială care are într-adevăr atributele celei mai bune lumi dintre toate lumile posibile. Deci după ce Swift crease acea viziune sumbră asupra existenţei, în *Călătoriile lui Gulliver,* Voltaire construieşte în fascinantul episod despre Eldorado una dintre cele mai frumoase utopii pozitive care s-au scris în secolul al XVIII-lea.

Utopia lui Voltaire întruneşte cîteva din idealurile proclamate de gînditorii epocii. Raporturile interindividuale, cît şi acelea dintre individ şi stat nu sînt supuse niciunei norme de constrîngere.

Într-o ţară în care nu există monede, teologi şi judecători, în care aurul este la îndemîna oricui, fără a fi folositor, fiindcă oamenii nu au gustul acumulării de avere şi nu sînt invidioşi, lumea trăieşte în tihnă şi fericire.

Dar în această lume Candid vine cu idei preconcepute şi cu o memorie afectivă pe care este imprimată Cunigunda. De aceea el nu poate cunoaşte calmul existenţei din Eldorado.

Iubirea unei femei care trebuie răscumpărată şi banii necesari în acest sens îl determină pe Candid să strîngă aur

Scanned with CamScanner

acolo unde nimeni nu face aceasta şi să-şi trimită sluga s-o aducă pe Cunigunda la Veneţia.

Astfel se încheie expediţia în Eldorado şi începe iarăşi cursa cu obstacole prin vechiul univers aberant. În acest univers degradat episodul despre carnavalul de la Veneţia şi cei şapte regi detronaţi ni se pare încărcat de complexe simboluri. Aci se confruntă şi eşecurile unora dintre eroii voltairieni care se apropie de încremenirea finală. Dar în acest univers absurd, care prin natura lui reprezintă o lume a metamorfozei tuturor posibilităţilor, vechile certitudini ale croului sînt iarăşi răsturnate.

Surpriza declanşează mereu mutaţii de situaţii, funcţia ei permanentă fiind concepută de Voltaire ca o modalitate de negare a unui univers stabil, simetric şi raţional.

Confruntarea lui Candid la Istanbul cu morţii care nu sînt morţi şi cu dispăruţii veşnic regăsiţi face parte din suita elementelor parodice, destinate să mineze ideea existenţei unei armonii prestabilite. Pe această cale Voltaire face ca cea mai mare parte a lumii de odinioară din castelul baronului Thunder-tentronckh să se întîlnească după trecerea printr-un imens purgatoriu de suferinţe. Pangloss cel condamnat de Inchiziţie la spînzurătoare izbutise să se salveze, fratele Cunigundei, sclav pe o galeră, este răscumpărat, filozoful pesimist Martin este şi el aici, slujitoarea Paquette îşi continuă profesia de vînzătoare de plăceri, fiind însă tot mai puţin solicitată, şi Cunigunda este şi ea eliberată din robie.

Finalul operei uneşte oamenii porniţi de traiecte existenţiale diferite. Într-un asemenea univers absurd itinerariul existenţial pare a fi construit la modul circular.

În această staţie finală a existenţei, cînd toţi aceşti „infra-eroi" răspîndiţi pe diferite meridiane ale globului se unesc, o anumită amărăciune paralizantă pare să-i invadeze. Eroziunea timpului şi permanenta confruntare cu evenimentele catastrofice creează un fel de blazare în faţa proliferării continue a suferinţei. Cunigunda este urîtă, rea şi bătrînă, slujitoarea ei, invalidă ; fratele ei la fel de orgolios ca şi altădată, Paquette, în mizerie, iar Candid ezită încă între optimism şi pesimism, deşi spectacolul absurd al răului i-a minat toate speranţele. Opinia sentenţioasă a lui Martin despre omul destinat „convulsiilor

Scanned with CamScanner

neliniştii" şi „letargiei plictiselii" pare să triumfe. Însuşi Pangloss realizează un raţionament final care în intenţia lui Voltaire pare a fi menit să demonstreze că istoria este o suită de acte tragice absurde: *„Eglon, regele moabiţilor, a fost asasinat de Iehud; Absalom a fost spînzurat de chică şi străpuns de trei săgeţi; regele Nadab, fiul lui Ieroboam, a fost ucis de Boeşa; regele Ela de Zimri, Ahazia de Jehu, Atalia de Iehoida; regii Ioachim, Iehoiachim, Sedechia au fost robi".* [1]

Dacă logica istoriei este aberantă, demonstrează indirect Voltaire, atunci ce-i mai rămîne individului de ales? Singura opţiune posibilă, demonstrează scriitorul, este pentru muncă. Aceasta trebuie acceptată ca o resemnare sisifică, ca o unică soluţie de ieşire din absurd fără eforturi raţionale. Să muncim fără să gîndim, îi sfătuieşte Martin pe toţi cei copleşiţi de dificultatea suportării unei existenţe angoasante.

Cartea se încheie în aparenţă cu o lecţie de activism. Dar ea nu este rezultatul unei viziuni optimiste despre lume, ci un gen de parodie a cărţilor cu happy-end. Într-un univers absurd munca este ca un fel de drog deconectant care face viaţa suportabilă. De aceea opera se încheie cu această replică antiiluzionistă, repetată de Candid, ca o mărturisire de credinţă.

Proza lui Voltaire exprimă pe un alt plan şi într-o altă manieră decît cea întîlnită la Swift, raportul absurd între individ şi existenţă. Într-un univers enigmatic, a cărei lege fundamentală este hazardul, fiinţa umană se angajează mereu pe o pistă greşită. Damnat să trăiască sub imperiul hazardului, omul voltairian devine simbolul unei lumi care şi-a pierdut coloana axială. Într-o epocă a raţionalismului exacerbat, parabolele voltairiene sînt o expresie a crizei inteligenţei raţionale care nu se poate concilia cu mediul ambiant. Faptul acesta a generat, în plin secol al luminilor, un val de scepticism antiiluzionist, care se va converti mult mai tîrziu într-o filozofie a absurdului, specifică pentru deceniile de mijloc ale secolului al XX-lea.

Este astfel încă o dată straniu faptul că într-o epocă de perimare a literaturii voltairiene spiritul său se întîlneşte cu anumite coordonate ale gîndirii contemporane.

[1] *Op. cit.*, p. 399

VOIAJUL REAL ÎNTR-UN SPAȚIU REAL SAU DEZVOLTAREA LITERATURII DE CĂLĂTORII. INTERFERENȚA DINTRE SCIENTISM, REVOLTĂ ȘI SPIRITUL SENTIMENTAL

Între opozițiile de ordin psihologic stabilite de cercetătorii literari între clasicism și epoca luminilor era și aceea dintre *stabilitate* și *mobilitate.* Paul Hazard ne-a atras de multă vreme atenția asupra faptului că scriitorii clasici erau niște spirite sedentare. Bossuet, relatează el, nu s-a dus niciodată la Roma. Racine și Boileau nu fuseseră de asemenea tulburați din liniștea lor decît de războaiele suveranilor. Spre deosebire de aceștia, scriitorii și filozofii din epoca luminilor sînt niște spirite dinamice, animate de ideea că posibilitatea cunoașterii climatului de viață și cultură din cît mai multe țări le va crea posibilitatea unor judecăți cît mai riguroase despre moravurile popòarelor, legislație, artă, sistemele de guvernare etc. Dacă Montesquieu, Voltaire, Swift, Holberg etc. își comunică impresiile despre lumea pe care au cunoscut-o, făcînd apel la ficțiunea străinului sau la voiajul imaginar într-un spațiu imaginar, numeroși scriitori din această vreme le transcriu în mod direct, punînd astfel bazele unei remarcabile literaturi de călătorii.

Referindu-se la *geografia afectivă* a voiajului, Pierre Chaunu remarcă faptul că acesta începe să-și multiplice zonele preferate încă din perioada 1686—1700. Țările din nord încep să exercite asupra scriitorilor și gînditorilor un interes tot mai accentuat. Italia nu mai reprezintă singura zonă de atracție. Țările și zonele preferate de scriitorii europeni se înmulțesc. *„Începînd din 1680 va fi văzută Anglia, începînd din 1750 Germania de răsărit, începînd din 1770 partea europeană a Rusiei și mai ales Petersburgul.“*[1]

Scopul acestor călătorii este pedagogic și filozofic. Tinerii intelectuali sînt trimiși de părinții lor să cunoască Europa, iar acei ajunși la maturitate o fac dintr-o vocație proprie de cercetare a unei lumi necunoscute. Englezii vin cu precădere în Franța și Italia, filozofii iluminiști străbat Europa de la vest spre centru, urcă adeseori spre nord, trecînd cu

[1] P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe des lumières,* p. 46.

Scanned with CamScanner

ușurință Canalul Mînecii, germanii sînt încă fascinați de Italia și unii, mai puțini, de Franța. Călătorii din sud-estul Europei sînt ispitiți de mirajul civilizației din centrul și vestul Europei, cu care compară în permanență starea de lucruri din țările lor. Rousseau peregrinează astfel prin Elveția, Alpi și Anglia, Diderot străbate un drum lung și obositor pentru a o întîlni pe împărăteasa Rusiei, Ecaterina a II-a, Voltaire vizitează Anglia, Germania, Elveția și Țările de Jos, Montesquieu străbate Germania, Austria, Anglia, Olanda, Italia etc. Goethe este atras de miracolul Italiei, Herder vine în Franța, iar Golescu și I.C. Drăgușanu trec prin cele mai multe țări europene. L. Sterne este atras de Franța. Literatura generată de aceste impresii de călătorie nu are un fundal filozofic unitar. *Călătoria în Italia,* relatată de Goethe, scoate în relief un spirit scientist echilibrat, pasionat de arta antică și renascentistă, însemnările din *Jurnalul călătoriei mele* de Herder subliniază spiritul meditativ al unui filozof rêveur, *Călătoria de la Petersburg la Moscova* de Radișcev și *Însemnare a călătoriei mele* de D. Golescu sînt opere fundamentale pentru gîndirea din epoca luminilor, *Peregrinul transilvan* de I.C. Drăgușanu are un patrimoniu de idei eteroclit, iar *Voiajul sentimental în Franța și Italia* de L. Sterne prevestește prin toate datele sale sentimentalismul preromantic.

Pentru fiecare dintre acești autori, contactul cu un alt climat de civilizație sau cu alt gen de valori artistice a însemnat un moment decisiv din biografia sa spirituală. Radiscev a cunoscut viața chinuită a poporului rus, Golescu și Drăgușanu au fost șocați de mirajul unei civilizații mai evoluate, Sterne a fost solicitat de pitorescul comportamentului lumii meridionale, Herder trece printr-o lume care îl obliga să se descopere pe sine, iar Goethe și-a confruntat vechile convingeri despre frumusețea artei gotice cu imensul spectacol oferit de civilizația romană și arta italiană a marilor pictori și sculptori din Renaștere, care i-a provocat în cele din urmă un nou crez artistic.

Dealtfel, nu se poate trece cu vederea faptul că literatura de călătorii reprezenta una din modalitățile fundamentale de schimbare a raportului dintre scriitori și public. Jurnalul de călătorie se bazează pe un enunț literar direct care presupune etalarea liberă a reacțiilor conștiinței, provocat de

Scanned with CamScanner

spectacolul oferit de o lume necunoscută. Scriitorul nu mai apare ca un creator anonim, retras îndărătul personajelor sale. Asemenea reporterului modern, el consemnează impresii directe, relatează la persoana întîi evenimente față de care se comportă ca un personaj ce se confesează. Bineînțeles că nu se poate spune că literatura de călătorii ar reprezenta forma cea mai pură a prozei de confesiune. Aceasta capătă expresia sa cea mai adecvată în corespondență, jurnale intime, autobiografii literare etc. Jurnalele de călătorie sînt însă expresia unei voci identificate, autorul devenind personajul central al unor opere în care dialogul angajat cu cititorii este direct.

Goethe este tipul călătorului erudit, dornic să se instruiască mereu, dar să învețe și pe alții. Relatările sale de călătorie au structura unor enunțuri enciclopedice, care aduc pe prim plan cînd reacția unui mare poet în fața peisajului pitoresc, cînd inteligența asociativă a omului de știință, cînd judecățile clare ale unui subtil critic de artă, capabil să nu se uite niciodată pe sine în fața unei lumi ce nu-l cucerește pînă la abandonarea unor convingeri definitiv formate.

Goethe este un tip vizual și un spirit senzitiv. Spectacolul frumosului trece la el mereu prin anumite simțuri palpabile. Prozatorul german mărturisește acest lucru fără nici o reticență. *„Vechea mea deprindere de a vedea lumea cu ochii pictorului, ale cărui tablouri tocmai le-am întipărit în minte, mi-a pricinuit un gînd ciudat. E de la sine înțeles că ochiul se formează după obiectele pe care le vede în copilărie."*[1]

Scriitorul german nu manifestă nici o simpatie pentru italieni, considerînd că nu au evoluat pe măsura artei lor. În schimb, peisajul italian, ornamentat cu vestigiile unei arte vechi și strălucite îl face să vibreze în fața acestei lumi, situată între realitate și vis. *„Dacă n-ai văzut, nu-ți poți face idee de frumusețea unei plimbări prin Roma sub clar de lună. Amănuntele, toate, sînt înghițite de marea masă de lumină și de umbră, și numai imaginile cele mai mari și mai cuprinzătoare se oferă privirii."*[2]

Cînd Goethe relatează unele fenomene ieșite din comun, cum a fost erupția Vezuviului, descrierea îi aparține spiri-

[1] Goethe, *Călătoria în Italia*, ELU, București, 1969, p. 88.
[2] *Op. cit.*, p. 141.

Scanned with CamScanner

tului olimpian, care examinează un eveniment grav, privit dintr-un unghi de vedere științifico-estetic. *„Am mers pe marginea digului, destul de încet, în timp ce zgura se rostogolea uniform de-a lungul laturilor pînă la picioarele noastre. Am văzut de jos, prin crăpăturile canalului, puhoiul de foc, iar de sus i-am observat curgerea domoală."* [1]

Judecățile lui Goethe despre marea artă a Renașterii se transformă în cele mai multe cazuri în exclamații admirative. Vederea Capelei Sixtine se conventește într-un acces de lirism față de creatorul ei *„sînt atît de înnebunit de Michel Angelo, încît, după el, nici natura nu-mi mai place, fiindcă n-o mai pot vedea cu ochi atît de mari ca el."* [2]

Goethe este un spirit temeinic. Văzute o singură dată, tablourile lui Rafael îi interzic orice judecată de valoare. El are sentimentul că a parcurs un manuscris homeric ce nu este în întregime lizibil.

Călătoria în Italia reprezintă un univers în care apar pe prim plan și autorul și viața pe care o reprezintă. Spre deosebire de Goethe, Herder transformă însemnările sale de drum într-o literatură de confesiune, specifică unui autor pasionat de introspecție. Pentru Herder faptele reale sînt doar un pretext. În fața lumii, el dialoghează mai ales cu conștiința sa. Viziunea retrospectivă asupra unui moment este gravă și generatoare de beatitudine. *„Am devenit gînditor pe navă — însă un gînditor care nu învățase bine să filozofeze, fără cărți și instrumente asupra naturii. Dacă aș fi știut asta, ce perspectivă, ce perspectivă pe oceanul nesfîrșit, șezînd sub un catarg, să scoți din tine fizica tuturor acestora, să filozofezi asupra cerului, soarelui, stelelor, lunii, văzduhului, vînturilor, mării, ploii, puhoiului, peștelui, fundului mării."* [3]

Herder observă faptele concrete într-o stare de revoltă și cutremur. Principiile sale iluministe apar cu ușurință pe prim plan. *„Livonie, provincie a barbariei și a luxului, a neștiinței și a unui gust prezumțios, a libertății și a sclaviei..."*[4]. Lumea este pentru Herder un izvor generator de șoc. *„Cea*

[1] Goethe, *Călătoria în Italia*, ELU, București, 1969, p. 219.
[2] *Op. cit.*, p. 148.
[3] Herder, *Scrieri*, p. 43.
[4] *Op. cit.*, p. 48.

Scanned with CamScanner

dintîi privire asupra oraşului Nantes a fost ameţeală..."[1] Herder rămîne personajul central al relatărilor sale.

Scriitorul care aduce cel mai pronunţat filon iluminist de factură revoluţionară în opera sa rămîne Radişcev. Format la universitatea din Leipzig în anii de triumf şi largă răspîndire a gîndirii iluministe, prozatorul rus a citit cu mult interes operele lui Montesquieu, d'Holbach, Helvétius, Voltaire şi Mably. Realităţile ruse de odinioară, pe de o parte, convingerile sale social-politice, întărite de gîndirea iluministă, pe de altă parte, au făcut din Radişcev un îndrăzneţ apologet al luptei pentru progres şi libertate, conceptul rousseauist de suveranitate a poporului transformîndu-se într-un adevărat elogiu al revoluţiei.

De aceea *Călătoria de la Petersburg la Moscova* (1790) apare ca o profundă şi patetică mărturie a unei conştiinţe torturate de nedreptăţi şi în acelaşi timp ca o pledoarie deschisă pentru revoluţie. Considerată ca o nocivă „otravă franţuzească", opera lui Radişcev a fost arsă din ordinul Ecaterinei a II-a, care, în acelaşi timp, avea o vastă corespondenţă cu filozofii iluminişti francezi.

Jurnalul de călătorie al lui Radişcev nu este nici o operă cu implicaţii autobiografice, nici un pretext de divertisment sau etalarea unui eu melancolic şi însingurat. El are o funcţionalitate socială precisă, iar unele versuri folosite ca motto în această cronică a unor realităţi tragice sînt de natură să pună în lumină o nouă viziune despre rolul omului de litere :

„Vrei să ştii cine sînt, ce sînt, unde merg ?
Sînt ceea ce am fost şi am să fiu toată viaţa
Nici animal, nici pom, nici rob, ci om !
Am deschis calea spre meleaguri unde nu era nici urmă
De oameni îndrăzneţi în proză şi versuri,
Pentru adevărul meu sînt temut de inimile slabe."

Privind funcţia artei dintr-o asemenea perspectivă, scriitorul devine un reporter revoltat de spectacolul oferit de o realitate tragică. Nedreptatea este în permanenţă interpretată din perspectiva unui gînditor iluminist, ecourile lui Rousseau şi Mably fiind evidente : *„Legea este aceeaşi*

[1] Herder, *Scrieri*, p. 49.

Scanned with CamScanner

pentru toți. Dar dacă toți au pus hotar libertății lor și norme faptelor lor, au ieșit însă egali din pîntecele mamei în nețărmurita libertate a naturii, deci egali trebuie să rămînă și în libertatea îngrădită a vieții sociale." [1]

Din această perspectivă, Radișcev relatează situații dramatice, reconstituie fizionomii morale, denunță acte despotice, critică instituțiile perimate. Uneori reconstituirea unor situații este aparent pur descriptivă. Dar în asemenea cazuri acumularea de detalii este de așa manieră încît însăși relatarea narativă transmite durerea unui spirit revoltat: *„Domnul X i-a obligat pe țărani, cu neveste și copii să muncească pentru el în fiecare zi, cît e anul de mare. Și pentru ca să nu moară de foame le dădea tain o anumită cîtime de pîine. Cei fără familie nu căpătau tain, ei, după pilda lacedemonienilor ospătau laolaltă, la curtea boierească, unde pentru ca, Doamne ferește, să nu-și obosească stomacul, mîncau zeamă goală în zilele de dulce, și pîine cu cvas în zilele de post.*"[2]

Dacă o relatare relativ asemănătoare poate fi întîlnită și la Montesquieu, dacă Sterne rămîne și el mereu sensibil în fața dramelor umane, Radișcev se indignează profund, expresia acestei stări de spirit căpătînd o deosebită virulență, în vreme ce justificarea conceptuală trimite la principiile îndrăgite de iluminiști. *„O, barbarule! Nu ești vrednic să porți numele de cetățean. Ce folos e pentru țară că se face cu cîteva baniță mai multă pîine pe an dacă acei cărora li se datorește acest belșug sînt socotiți la fel cu boul care trage brazda.*" [3]

Realizat din această perspectivă, jurnalul lui Radișcev marchează radicalizarea iluminismului în anumite țări unde climatul social-istoric local impune o intensificare a spiritului revoluționar. Antimonarhic în general, antidespotic, jurnalul prozatorului rus demonstrează pe alt plan anumite implicații specifice pe care literatura iluministă le poate căpăta de la o țară la alta.

Prin anumite date fundamentale pe care le scoate în evidență, *Călătorie de la Petersburg la Moscova* reprezintă

[1] A. N. Radișcev, *Călătorie de la Petersburg la Moscova*, ed. a II-a, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 123.
[2] *Op. cit.*, p. 135.
[3] *Op. cit.*, p. 136.

Scanned with CamScanner

în ansamblul literaturii de acest gen o anticipare a *Însemnării călătorici mele* (1826) scrisă de un alt aristocrat luminat, Dinicu Golescu.

Pentru logofătul care săvîrşise şi el „luări neprivălnicite" de la norodul „care nu-şi are nici hrana de toate zilele", călătoria prin Europa a însemnat revelarea unui mod superior de existenţă, de unde traumatismul pe care l-a produs asupra conştiinţei sale contactul cu alte climaturi sociale. Hrănit cu cultura grecească, boierul care migălise pînă la bătrîneţe asupra unor traduceri cu un caracter moralizator, ajunge la convingerea că scrisul are o funcţionalitate socială mult mai înaltă, decît simpla năzuinţă de a se instrui şi a moraliza : *„Dar cum puteam ochi avînd, să nu văz, văzînd să nu iau aminte, luînd aminte să nu asemăn, asemănînd să nu judec binele şi să nu pohtesc a-l face arătat compatrioţilor mei ?"*[1]

Jurnalul de călătorie al lui Golescu pune în lumină structura intelectuală a unui scriitor care, în pofida caftanului său oriental, ce stîrnea curiozitatea străinilor, demonstra o largă receptivitate faţă de nou şi o acută revoltă faţă de starea de înapoiere în care erau ţinuţi ţăranii din patria sa.

Din „ailvagenul" cu care călătorea, Golescu scruta cu atenţie faptele de civilizaţie întîlnite în ţările străbătute, era preocupat de instituţiile de cultură, de artă plastică din marile muzee vizitate în Italia, Austria, Elveţia. Reacţiile estetice ale scriitorului ce se luptă din răsputeri cu dificultăţile unei limbi în care nu găsea termeni pentru aspectele pe care voia să le comunice sînt pline de poezie şi pitoresc. Farmecul vieţii citadine din ţările vizitate este transmis în primul rînd prin elemente de ordin dimensional. Aproape toate oraşele pe care le-a văzut i se par „mari şi frumoase". Atras de ceea ce este monumental, Golescu este impresionat de statuile, pieţele şi bisericile masive. Pictura nu-l lasă nici ea indiferent. Dar faţă de frumuseţea „cadrelor", scriitorul român are o reacţie plină de sensibilitate deosebit de naivă. Unele tablouri îl fac să „lăcrimeze", altele „smintesc ochii" prin splendoarea lor, iar elogiul suprem al portretelor re-

[1] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, ESPLA, Bucureşti, 1952, p. 20.

Scanned with CamScanner

zultă din simplitate, cele mai bune dintre acestea părînd vii.

Fizionomia intelectuală specifică a lui Dinicu Golescu se definește prin atitudinea sa față de sistemele de guvernare și conceptul de egalitate. Spre deosebire de Radișcev care era un iluminist revoluționar, Golescu reprezintă aripa de dreapta a acestui curent care s-a configurat mai ales în mediul aristocratic din sud-estul Europei. *Însemnare a călătoriei mele* scoate în relief profilul specific al unui intelectual meliorist ale cărui argumente în exprimarea unui ideal de existență sînt desprinse în bună parte din gîndirea iluministă. Adversar al „tiraniceștii puteri", Golescu militează pentru egalitate, pornind evident de la conceptul de „lege a firii". Ca și Mably și Radișcev, scriitorul român demonstrează și el că *„Acest pămînt este o maică care-și iubește pe toți fiii... dar pe nici unul nu pofteșe să fie sărac... nici că voiește vreunul să fie împilat cu necazuri"*. [1]

Format într-un climat intelectual de familie, unde ajunseseră scrierile enciclopediștilor francezi, fie direct, fie prin intermediul culturii grecești, Dinicu Golescu vehiculează și el un principiu de provenientă rousseauistă, privitor la distribuția bunurilor : *„În oricare parte de loc va fi bogăție numai la cîteva persoane numărate; acel loc este hotărît sărac... și că atunci este bogăția statornică, cînd toți deobște sînt fericiți"* [2]

Cartea lui Golescu se înscrie pe acea coordonată complexă a literaturii iluministe melioriste, care crede în realizarea progresului social prin cultură. Partizan al iluminismului reformist, autorul acestui patetic jurnal de călătorie reprezintă prin concepția sa despre artă și societate un prim stadiu de configurare tardivă a literaturii luminilor în cultura română.

Dar jurnalul românesc de călătorie care avea să confrunte opiniile unui iluminist ajuns la o concepție revoluționară cu climatul atît de divers al țărilor occidentale a fost realizat de ardeleanul Ion Codru-Drăgușanu. În *Peregrinul transilvan,* fiul lui Adam Codru Plăieșu, citează rînd pe rînd pe „divinul Virgiliu", J.-J. Rousseau, „omul naturii și al

[1] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele,* ESPLA, București, 1952, p. 99.

[2] *Op. cit.,* p. 138.

Scanned with CamScanner

adevărului", Voltaire, „luceafărul timpurilor moderne", ca şi pe Byron, „neimitabilul poet al sentimentului".

Viziunea contextului social din ţara noastră, ca şi din alte ţări pe care le-a vizitat, este realizată din perspectiva unui scriitor cu formaţie iluministă care a aderat la principii revoluţionare, ca şi Radişcev în Rusia ţaristă. Dar în vreme ce scriitorul rus rămîne în permanenţă un spirit grav şi revoltat, I. Codru-Drăguşanu ne comunică prin opera sa o mare complexitate de sentimente care evoluează de la moralizarea incisivă şi patosul retoric pînă la sarcasmul violent, vibraţia lirică rezultînd din rememorarea unor evenimente autobiografice. Relatarea se face la persoana întîi, ca în romanul francez contemporan, implicîndu-l pe povestitorul care comunică detalii autobiografice. *„Aţipii, în fine. Tată, mamă, consîngeni, consoţi, unul cîte unul, fantasme plăcute, mi se prezentau ca viziuni. Şi Chirica, Chirica, ea-i însoţea pe toţi. O, Chirica ! dulce şi blîndă imagine ideală şi totuşi reală, tu nu puteai lipsi şi nu te voi uita ! Încă de tînăr, încă fraged, studiul, lectura şi meditaţiunea în singurătate-mi fu delectaţiunea ordinară. Jocurile tumultoase şi frivole ale consoţilor nu mă atrăgea, cutezanţa nicicînd predomina în caracterul meu."*[1]

Reacţiile sentimentale şi divagaţiile autobiografice, concepute ca acte de confesiune, care-l amintesc pe Rousseau şi pe L. Sterne în plin secol al luminilor, sînt sporadice. Autorul *Peregrinului transilvan* este un spirit ironic şi lucid care are vocaţia detectării fenomenului social şi rostirea opiniilor specifice spiritului justiţiar. Scrutînd spectrul societăţii noastre de odinioară, Drăguşanu este un revoltat. El judecă starea de lucruri a vremii dintr-o perspectivă iluministă : *„Afli în România,* scrie el, *cel mai greţos aristocratism... întreţinut de boieri"*. Aceştia sînt numiţi *„despoţi patriarhali, ultraruginiţi"*.[2]

Reporterul acesta revoltat nu-şi ascunde dorinţa de a releva mai ales acele aspecte care generează răul, întreţin nedreptatea şi tolerează privilegiile. Finanţele nu sînt supuse

[1] Codru-Drăguşanu, *Peregrinul transilvan*, ESPLA, 1956, p. 43.
[2] *Op. cit.*, p. 94.

controlului soborului, religia este lipsită de spirit vital, iar conducătorii nu au nici ei sentimente naționale.

Dacă aspectele vieții sociale din țară trezesc revolta și mînia, incursiunea prin Europa, văzută într-un alt prag de civilizație decît cel cunoscut de Golescu, produce atît aprobarea cît și ironia intelectualului care se considera un admirator al lui Voltaire.

Notația ironică, consemnarea laconică, relatarea detaliului comic pun în lumină civilizații precare, moravuri desuete, acte de barare a progresului destinat să emancipeze omul simplu prin cultură : *„Te vei mira, frate, de metodul meu, că după împregiurări încarc națiunile cînd de laudă viuă, cînd de critică aspră. Pictorul măiestru luminează părțile tabelului său, însă, spre a face efect, nu cruță nici umbra, unde e necesară“.* [1]

Itinerariul prin Ungaria, Italia, Franța și Anglia este consemnat din perspectiva unui critic de mare luciditate, care nu trăiește uimirea totală a lui Dinicu Golescu în fața actelor de civilizație, văzînd întotdeauna dincolo de aparențele înșelătoare. De aceea *Peregrinul transilvan* reprezintă opera unui iluminist întîrziat, entuziasmat de marile idealuri ale epocii pe care dorește să le vadă realizate în patria sa.

Dacă într-o asemenea operă fiorul liric este sporadic, în *Călătoria sentimentală prin Franța și Italia* (1768), de L. Sterne, înregistrăm o altă perspectivă asupra realității, dictată de reacția afectivă a unui mare scriitor. La Sterne nu precumpănesc aspectele mari ale societății, apte să suscite dezaprobare și revoltă, ci amănuntul comic insignifiant. Opera este rememorarea unui voiaj real, cu peripeții generatoare de sentimentalism sau de ironie ușor voalată. L. Sterne nu face cronici generale de moravuri ca Montesquieu, nici nu emite judecăți politice atît de grave ca Radișcev. Voiajul lui L. Sterne demonstrează o deosebită predilecție pentru poanta umoristică, pentru fizionomia spirituală individuală, ca și pentru evenimentul cotidian, apt să sugereze o stare de lucruri generatoare de umor.

[3] *Op. cit.*, p. 255.

Scanned with CamScanner

La Calais, autorul creionează portretul unui călugăr care strînge bani pentru săraci. Comportamentul călugărului rezultă din replică în primul rînd, fiind introdus în text ca un citat. La Montreuil schiţează imaginea unui cerşetor galant, fără cămaşă şi nenorocit, care-şi retrage mîna întinsă din faţa unei femei.

Un spaţiu imens în aceste însemnări de drum îl ocupă opiniile despre lacheul său La Fleur. Replica acestuia se bazează mereu pe anumite poante specifice stilului oral francez. Cînd la un moment dat se opreşte calul de la trăsură, La Fleur răspunde prompt : *„C'est le cheval le plus opiniâtre du monde"*. [1] Cînd moare măgarul lui La Fleur, care-l purtase prin atîtea oraşe, evenimentul este comentat în aceeaşi manieră sentimental-ironică : *„Mă tem că greutatea corpului meu a fost prea mare pentru el. Ea a scurtat zilele bietei creaturi şi mă tem că sînt răspunzător de aceasta."* [2]

Episoadele sentimentale sînt integrate în fluxul naraţiunii în maniera cea mai variată. Amorul unui soldat pentru o midinetă este surprins printr-o gamă variată de expresii grave şi comice. Ficţiunea unei scrisori naive este de natură să amplifice inflexiunile comice ale operei :

L'amour n'est rien sans sentiment
Et le sentiment est encore moins sans amour.
On dit qu'on ne doit jamais se désésperer
On dit aussi que Monsieur le Caporal monte la garde
mercredi : alors ce sera mon tour.
Chacun à son tour.
En attendant-Vive l'amour et vive la bagatelle !
Je suis, Madame,
avec tous les sentiments les plun
respectueux et les plus tendres,
tout à Vous.

JACQUES ROQUE. [3]

[1] Este calul cel mai încăpăţînat din lume.
[2] L. Sterne, *Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*, Reclam Verlag, Leipzig, 1959, p. 53.
[3] *Op. cit.*, p. 62.
Iubirea nu este nimic fără sentiment

(vezi continuare p. 309)

Scanned with CamScanner

Prin același amestec de stiluri care asociază relatarea patetică cu cea ironică și familiară, L. Sterne face portretul midinetei din Paris, dă detalii caracterologice despre francezi, recompune imaginea unui peisaj.

Atunci cînd stilul grav se detașează de celelalte, el atinge vibrații retorice și lirice notabile, sugestive pentru surprinderea unei tonalități cu totul noi în arta literară a epocii. Elogiul sensibilității, de pildă, este realizat în această manieră. *„Simțire prețioasă. Izvor nesecat a tot ce este valoros în bucuria noastră și de neprețuit în mîhnirea noastră. Tu înlănțui martirul pe patul lui de paie și tu îl ajuți să se ridice pînă la cer. Fîntînă veșnică a sentimentelor noastre, aici îți găsesc urma, și divinitatea ta este aceea care mă mișcă.* [1]"

Ca și romanul *Tristram Shandy*, și *Călătoria sentimentală* a avut un larg ecou în diferite țări europene, contribuind la stimularea unui nou curent de sensibilitate. Invazia aceasta a afectivității în maniera de relatare a unor evenimente, de surprindere a unor comportamente și de configurare a unei anumite caracterologii naționale demonstrează metamorfoza prin care trec și jurnalele de călătorii într-o epocă în care proza începe să acorde sentimentului o atenție din ce în ce mai mare.

Este adevărat că în însemnările sale de drum, L. Sterne nu-și etalează eul în mod direct, nici nu se confesează în proporția în care putem detecta o asemenea tentativă în romanul său.

Și sentimentul și mai puțin fără iubire.
Se spune că nu trebuie să disperăm niciodată,
Se spune de asemenea că domnul Caporal va
fi în schimbul de gardă de miercuri ; atunci
va fi rîndul meu.
Fiecare la rîndul său,
În așteptare, trăiască iubirea și trăiască gluma.
Eu rămîn, Doamnă, al dumneavoastră, cu sentimentele
cele mai respectuoase și cele mai tandre

[1] L. Sterne, *Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*, Reclam Verlag, Leipzig, 1959, p. 151.

Scanned with CamScanner

Dar fie și detașată de autor, sensibilitatea elogiată sau remarcată ca act de comportament subliniază drumul spre literatura viitoare a universului interior.

Voiajul ca relatare a unor evenimente exterioare se transformă într-o cronică plină de tensiune dramatică a universului interior. Scriitorul de genul lui Herder sau Sterne nu mai este doar reporterul unor întîmplări văzute, ci secretarul conștiinței sale.

Scanned with CamScanner

EVOLUȚIA ROMANULUI SENTIMENTAL DE LA MARIVAUX ȘI RICHARDSON LA ROUSSEAU ȘI ABATELE PRÉVOST

Cine urmărește spectrul romanului european din secolul al XVIII-lea constată că alături de proza de derivație filozofică rațională, care prin alegorie și parabolă propagă idealurile enciclopediștilor, romanul sentimental începe să fie cultivat cu un interes din ce în ce mai mare.

În felul acesta, alături de proza picarescă a lui Lesage și Marivaux, de romanul filozofic al lui Diderot și Voltaire, de scrierile satirice și educative ale lui Defoe, Swift și Fielding sau de parabolele și alegoriile lui Wieland, literatura romanescă a epocii înregistrează contribuția lui Richardson, Goldsmith, Rousseau, Goethe, Sterne și Sade, care aduc în peisajul romanului din secolul al XVIII-lea un filon nou, cu prelungiri îndelungate în proza veacului următor, iar uneori și mai tîrziu.

Produs al spiritului și al gustului burghez, deși are rădăcini mult mai îndepărtate, romanul secolului luminilor trece printr-un amplu proces de diversificare, unele direcții ale sale putînd astfel veni în contradicție cu însăși filozofia rațională dominantă a epocii. Romanul sentimental este ilustrativ în acest sens. Zona sufletească pe care o exploatează cu preponderență, considerată în același timp mobilul fundamental al tuturor acțiunilor personajelor, este cea afectivă. Mediul în care personajele își trăiesc existența lor cotidiană este reprezentat de universul domestic, iar aria socială preferată de acești scriitori rămîne cea burgheză. De la aristocrat, pastor, om de afaceri, femeie de serviciu, mediul social în stratificația lui complexă este reprezentat în toată diversitatea în acest univers romanesc.

Romancierii care cultivă proza sentimentală nu stăruie însă asupra atitudinii eroice, nici asupra faptelor sau evenimentelor excepționale, parcurse de personajele lor. Atenția lor se îndrumează cu precădere spre universul cotidian, spre micul eveniment fără semnificație publică, apt să sugereze profilul moral al personajelor. De aici rezultă o altă consecință, evidentă în structurarea operei. Dacă romanul picaresc sau proza filozofică și cronica de moravuri, cultivate de Voltaire, Diderot, Lesage și Fielding acordă prioritate

Scanned with CamScanner

evenimentelor şi acţiunii de mare vigoare epică, proza sentimentală reduce fluxul de fapte la cîteva întîmplări fundamentale, insistînd asupra universului afectiv, asupra comportamentului cotidian, marcat prin reacţii sentimentale.

De aceea se poate spune că dacă din anumite puncte de vedere romanul lui Fielding anticipează „comedia umană", creată de Balzac, proza sentimentală anticipează, pe de o parte, romanul romantic, pe de altă parte, romanul psihologic. Sterne poate fi astfel considerat strămoşul literar îndepărtat al lui Joyce, iar Sade, anticipatorul unor scriitori francezi din secolul al XX-lea.

Într-o epocă de apologie a individului şi a forţelor sale de acţiune, scriitorii sentimentali realizează romanul analitic al personajului văzut din perspectiva vieţii cotidiene.

Un anticipator al romanului sentimental prin atenţia deosebită acordată „eroului sensibil" este scriitorul francez Marivaux, ale cărui opere au fost cunoscute destul de timpuriu de către prozatorii englezi. Dacă prin *Ţăranul parvenit* prozatorul francez se găseşte mult mai aproape de structura romanului picaresc, prin *Viaţa Marianei* (1731—1741) el se defineşte ca un adevărat deschizător de drumuri pentru literatura eroilor sensibili.

Viaţa Marianei reprezintă un gen specific de roman de confesiune, în care relatarea se face la persoana întîi, iar autorul se anonimizează, lăsînd frîu liber bandei de amintiri a eroinei. Uneori, ambiguizarea centrului de emitere a unor judecăţi şi comentarii este de aşa manieră încît nu se mai poate preciza dacă acestea îi aparţin eroinei sau autorului, ceea ce face încă o dată ca formula naraţiunii la persoana întîi să fie foarte apropiată de aceea a *romanului auctorial.*

Relatîndu-şi viaţa, contesa X, care este Mariana, reconstituie de fapt o biografie exemplară, punctată de cele mai neaşteptate peripeţii. Dar odată cu configurarea planului narativ, constatăm că între timpul evenimentelor şi timpul naraţiunii există o imensă discrepanţă. Marivaux cristalizează în felul acesta dimensiunile unui „timp pierdut" şi ale unui „timp regăsit". Evenimentele nu se fac deci odată cu relatarea lor, ele sînt reconstituite de eroină la capătul unei biografii relativ stabilizate, printr-o nouă derulare, bazată pe fluxul memoriei.

Scanned with CamScanner

Pe această cale, Marivaux realizează romanul unui individ, care este cel puțin în aparență un picar feminin, și totodată cronica de moravuri a unei lumi văzute din perspectiva acestui erou sensibil.

Așa cum e și de așteptat, romanul unei biografii exemplare este punctat de evenimente exemplificatoare. Mariana este scoasă de autor din fluxul comun oferit de o existență ca serie, prin faptul că este orfană. La doi ani, cînd călătorea cu părinții săi, aceștia sînt uciși de niște hoți. Găsită de un bătrîn preot este crescută de acesta pînă la șaisprezece ani, cînd, prin moartea lui, rămîne din nou singură. Cu ajutorul unui alt cleric, Mariana obține protecția unui om caritabil și aparent virtuos care o găzduiește în casa unei lenjerese. Cu aceasta, modificarea de climat devine evidentă, Marivaux fiind un excelent pictor al moravurilor oamenilor simpli, ca și al limbajului lor. Dar domnul de Climal se dovedește a fi un alt Tartuffe, ale cărui intenții amoroase se dezvăluie încetul cu încetul.

Pe calea aceasta Marivaux conturează primele elemente ale unui raport de adversitate între eroina sa angelică, dar cochetă și sensibilă, și mediul ambiant. Respingînd un amor senil și abject, Mariana întîlnește iubirea odată cu tînărul Valville, pe care îl vede pentru prima dată într-o biserică. De fapt, existența picarului feminin începe abia acum să se contureze. Odată cu aducerea eroinei în climatul parizian al marilor tentații, Marivaux nu mai face nici o economie de coincidențe artificiale, care presupun tot felul de conexiuni forțate și peripeții determinate de hazard. Un accident o aduce pe Mariana în casa lui Valville care o ocrotește și este în același timp cuprins de o profundă afecțiune. Dar hazardul face ca acesta să fie nepotul domnului Climal și adolescenta înfiorată de erosul pur, se găsește în fața unei prime alternative corneilliene în care biruie, așa cum era de așteptat, omenia. Renunță la ocrotirea falsului devot, care o ferise de grijile materiale, cunoaște sărăcia, intră într-o mănăstire cu nostalgia iubirii neîmplinite, beneficiază de milostenia unei nobile, dar constată că doamna de Miran era mama tînărului pe care îl iubea.

Dar cum biografia ei rămîne exemplară, scriitorul o confruntă cu alte evenimente, destinate să demonstreze puri-

tatea ei interioară. Şi astfel lanţul peripeţiilor însumează alte date exemplificatoare.

Ajuns în pragul morţii domnul de Climal se căieşte pentru intenţiile lui erotice şi-i lasă fetei o avere care-i schimbă situaţia. Cu aceasta, Mariana este acceptată de doamna de Miran şi iubirea ei este gata să se împlinească. Dacă romanul acesta ar fi fost scris de Richardson el se putea termina aici. Dar Marivaux modifică din nou cursul evenimentelor. Eroina se îmbolnăveşte. În timpul acesta o tînără călugăriţă, care era o cochetă uşuratică, cîştigă inima logodnicului ei. Concilierea nu mai este posibilă, deşi picarul sensibil rămîne fidel sentimentelor sale. Gata să intre din nou în mănăstire, Mariana este oprită să facă acest lucru de o călugăriţă. Intriga aceasta încărcată de atîtea peripeţii se opreşte aici, romanul fiind neterminat.

Opera este remarcabilă mai ales prin primele ei capitole. Marivaux se dovedeşte un fin analist al sufletului feminin.

Demnă de reţinut este în acelaşi timp arta cu care autorul construieşte portrete morale de mare diversitate. Cu Marivaux romanul se distanţează de literatura picarescă în care exista un singur personaj bine definit, iar celelalte nu se distingeau decît prin nume. Notabilă pentru Marivaux rămîne de asemenea fineţea cu care sondează sufletul virginal adolescentin în primul său contact cu lumea. În acest scop, autorul a creat un limbaj specific de comunicare a vieţii interioare.

Dar creatorul de largă rezonanţă al romanului sentimental pe plan european rămîne scriitorul englez Samuel Richardson (1689—1761).

Editor bogat, în pragul retragerii într-o viaţă calmă, Richardson ajunge la creaţia romanescă dintr-o întîmplare, la vîrsta de cincizeci de ani. Acceptînd să realizeze o carte cu scrisori despre „comportarea aleasă", care era un fel de „manual de morală practică" pentru tinerii din familiile bune, Richardson ajunge în felul acesta să scrie *Pamela* (1741). Subtitlul romanului, poate cel mai lung din cîte se cunosc pînă acum, indică un adevărat program literar. Enunţul integral sună astfel : *Pamela sau virtutea răsplătită, o serie de episoade familiare, scrise de către o tînără persoană părinţilor săi şi publicate cu scopul de a cultiva principiile virtuţii şi ale religiei în spiritele oamenilor de*

Scanned with CamScanner

cele două sexe, operă care are un fond adevărat și care în același timp întreține spiritul în mod agreabil printr-o varietate de întîmplări curioase și mișcătoare, purificată în întregime de toate acele imagini care apar în prea multe opere literare scrise pentru amuzamentul simplu tinzînd să înflăcăreze inima în loc s-o instruiască.

Dacă Defoe preciza că cine va citi romanul său despre Moll Flanders doar cu plăcere nu va înțelege nimic din el, Richardson își enunța în mod direct intențiile moralizatoare, stăruind asupra veridicității faptelor, precum și asupra sensibilității cititorului, care este vizată în primul rînd.

Pornind de la alte premise decît Voltaire sau Wieland, Richardson scrie și el un roman parabolic, bazat pe o aventură destinată să sublinieze o atitudine exemplară.

Dar spre deosebire de parabola iluministă, care se slujea de evenimente distribuite într-o anumită simetrie pentru a demonstra idei, parabola sentimentală pune în lumină comportamentul individual pentru a reliefa un anumit profil moral.

Intriga din *Pamela* este în așa fel concepută încît conflictul se deschide lent între seducătorul bogat și slujnica virtuoasă, în acest cîmp intermediar al conflictului fiind situați uneltitorii.

Relatarea conflictului se face prin scrisori. Schimbul de epistole dintre Pamela și părinții ei duce la reconstituirea evenimentelor, la emiterea unor judecăți morale, precum și la avansul firesc al intrigii. Adeseori elementele de dialog sînt și ele reconstituite cu ajutorul acestor scrisori fictive. Stilul este plin de sentințe morale, de continue apeluri la virtute și la protecția divină.

Morala puritană pe care o predică Richardson cu o vădită insistență, rezultă și din limbajul caracteristic al epistolelor eroinei.

Unele pasaje din prima scrisoare ni se par edificatoare în acest sens :

„Dragă tată și mamă,

Trebuie să vă împărtășesc un important motiv de necazuri, însoțit totuși și de o anumită consolare. Supărarea mea vine din faptul că buna mea stăpînă a murit din cauza bolii de care v-am vorbit. Ea ne-a lăsat pe toți foarte îndu-

Scanned with CamScanner

reraţi. Era o stăpînă plină de bunătate şi indulgenţă cu toţi slujitorii ei. M-am temut foarte mult, fiind angajată de ea cameristă, să nu rămîn fără mijloace de trai şi să fiu nevoită să mă întorc la voi, care vă agonisiţi cele necesare traiului aşa de greu. Şi cum stăpîna mea a avut bunătatea să mă înveţe să scriu, să cos şi să socotesc, precum şi alte lucruri, superioare stării mele, nu mi-ar fi fost uşor să găsesc un alt loc potrivit pentru sărmana voastră Pamela... [1]"

După ce relatează scena patetică a morţii stăpînei şi înregistrează recomandările făcute de Lady B. fiului său, scrisoarea proiectează din nou toată lumina episodului respectiv asupra Pamelei : *„Dragă fiule... S-a oprit un moment, apoi, recăpătîndu-şi puterile, a adăugat : aminteşte-ţi de biata Pamela. Acestea au fost aproape cele din urmă cuvinte ale sale. Ochii mei s-au umplut de lacrimi şi să nu fiţi surprinşi că această hîrtie este plină de pete."* [2]

Într-un alt episod autorul scoate în relief primul moment ambiguu, cînd tînărul stăpîn îi făgăduieşte Pamelei protecţia sa : *„Voi avea grijă de fiecare dintre voi, fetele mele, iar pentru tine, Pamela, adaugă el, luîndu-mi mîna (da, într-adevăr mi-a luat mîna în prezenţa celorlalte fete), din dragoste pentru mama mea scumpă, vreau să-ţi ofer prietenia. Tu vei avea grijă de lenjeria mea. Dumnezeu să-l binecuvînteze...* [3]"

Dar părinţii Pamelei Andrews se arată mai puţin liniştiţi decît fiica lor, şi *Scrisoarea a II-a* subliniază această stare de spirit a unor oameni modeşti şi cinstiţi : *„Ceea ce ne nelinişteşte mai ales este faptul că văzîndu-te educată peste rangul tău te vei lăsa îndemnată să faci anumite lucruri ruşinoase şi criminale"*.[4]

Primele scrisori deschid astfel alternativa unui conflict moral posibil, dictat de tendinţa de arivism sau de riscul seducţiei. Richardson va pune în romanul său un accent deosebit pe cel de-al doilea aspect.

Tînărul stăpîn se dezvăluie a fi un seducător puţin scrupulos, care încearcă asupra virtuoasei slujnice toate mijloacele

[1] S. Richardson, *Pamela ou la vertu recompensée*, în *Oeuvres* de Prévost, 17, Paris, 1823, p. 1—2.
[2] *Op. cit.*, p. 3.
[3] *Op. cit.*, p. 3.
[4] *Op. cit.*, p. 6.

Scanned with CamScanner

de captivare sau de amenințare, încît Pamela este tentată la un moment dat de gîndul sinuciderii. Iubindu-și în taină stăpînul, ea rezistă însă în fața tuturor avansurilor acestuia.

Dar parabola sentimentală a lui Richardson este în așa manieră concepută încît triumful virtuții să reprezinte și o recompensare a ei. Cucerit de forța morală a Pamelei, stăpînul ușuratic trăiește o profundă convertire spirituală și o cere de soție. În fața acestei situații iubirea ascunsă a Pamelei se dezvăluie și opera are un final fericit, toți cei răuvoitori fiind iertați : *„I-am spus că nu mai sînt ofensată de nimic din tot ce mi-a făcut și că o iert din toată inima ; i-am mai spus că noua mea situație nu mă va face să uit să mă port în mod corespunzător cu fiecare...“* [1]

Lecția morală adresată doamnei Jewkes, și tuturor cititorilor, sună astfel : *„Oamenii nu știu cum să se comporte cînd voința lor depinde de a superiorilor lor, și am crezut că trebuie să distingem între actele de pură viclenie și acelea de ascultare implicită. Trebuie în același timp să știm distinge ceea ce este just de ceea ce nu este...“* [2]

Traiectul exemplificator al vieții Pamelei și convertirea domnului B. ilustrează intențiile moralizatoare ale scriitorului. Romanul acesta are tonul insistent al unei predici continue. Evenimentele sînt distribuite astfel încît omul bun să poată triumfa. De fapt eroina, neavînd nimic altceva de negociat decît virtutea, procedează cu înțelepciune, vînzînd-o cît mai scump.

Morala lacrimogenă propagată de Richardson este superficială și filistină, chiar dacă intenția sa era de altă natură. Sesizînd acest aspect al mesajului operei, Fielding scrie incisivul său roman, care poate fi considerat o *„Anti-Pamelă“*, intitulat *Joseph Andrews*. Parodia aceasta nu reduce succesul lui Richardson care rămîne încă multă vreme un scriitor de mare circulație, în pofida caracterului mediocru al operei sale. Încurajat de acest succes, provocat de o epocă din ce în ce mai sensibilă la duioșie, sentiment și istoria inimii omenești, prozatorul englez publică romanul *Clarissa Harlowe* (1748) în care stăruie asupra consecințelor nefaste pe care le poate avea abaterea de la virtute. Cartea are un subtitlu

[1] *Op. cit.*, vol. 18, p. 412.
[2] *Op. cit.*, vol. 18. p. 412—413.

Scanned with CamScanner

programatic semnificativ, ca şi primul roman. Îl redăm în întregime : *Clarissa Harlowe sau istoria unei tinere fete, cuprinzînd cele mai importante relaţii despre viaţa familială şi dezvăluind mai ales nenorocirile care rezultă dacă părinţii şi copiii nu sînt prudenţi în problemele căsătoriei.*

Aventura sentimentală exemplificatoare este dezvăluită de această dată dintr-o altă perspectivă. Clarissa este victimă şi vinovată, părinţii şi surorile sînt vinovaţi, seducătorul este, de fapt, cel mai vinovat. Cartea deschide într-un anume fel resursele romanului erotic de natură romantică. Stilizarea personajelor angelice şi demonice rămîne şi în acest caz excesivă. În fond, conflictul este declanşat de libertatea de acţiune a fiinţei umane şi de opreliştile care stau în faţa acesteia. Clarissa este obligată de tatăl său să se mărite cu nobilul bogat Solmes pe care nu-l iubeşte. Invidiată de surori, tiranizată de tată, ea alunecă în braţele seducătorului Lovelace. Ducînd-o într-o casă străină, acesta o droghează cu opium şi o necinsteşte. Vinovatul este ucis în duel de un unchi al fetei.

Morala este propagată în acest caz printr-un exemplu negativ. Idilizarea personajului victimizat este împinsă atît de departe încît Clarissa nu poate cădea în păcat decît în stare de transă. Excesele sentimentalismului lacrimogen devin în felul acesta şi mai şocante.

Reacţia unor mari scriitori ai epocii faţă de romanele lui Richardson a fost de altă natură. Klopstock, Lessing, Gellert privesc cu simpatie adevărurile pe care le transmite Richardson despre om. Voltaire, cel antisentimental şi Rousseau se inspiră din opera sa, Goldoni dramatizează *Pamela*. În felul acesta un nou curent de sensibilitate se configurează în proza europeană, iar romanele lui Richardson declanşează succesul prozei sentimentale.

Pe această cale evoluează şi proza lui Oliver Goldsmith (1728—1774). Fiu de pastor irlandez, lipsit de vocaţie pentru viaţa ecleziastică, boem solicitat de farmecul climatului necunoscut, Goldsmith vizitează Franţa, Ţările de Jos, Elveţia, Italia, practicînd apoi la Londra, scurtă vreme şi fără succes, medicina. După aceasta se întoarce la gazetărie, dar, înglodat în datorii, este aruncat în închisoare, de unde încearcă să-l scoată Johnson, prin vînzarea romanului *Pastorul din Wakefield* unui editor. Opera aceasta de un sentimentalism vibrant apare în 1762.

Scanned with CamScanner

O nouă parabolă despre bine și rău, despre virtute și viciu este construită astfel de un alt scriitor care demonstrează o imensă încredere în bunătatea originară a omului, apt să traverseze un lung coridor de suferințe, fără să fie alterat de forța odioasă a răului.

Acțiunea romanului este centrată în jurul a două situații elocvente. Una este reprezentată de existența paradisiacă a familiei doctorului Primrose, și a doua se configurează prin confruntarea acesteia cu evenimentul-limită, constituit de prezența răului, materializat în diverse forme catastrofice. Din această cauză, prima parte a romanului simbolizează trăirea ingenuă în cadrul idilic al satului cînd pastorul nu-și cunoaște prin confruntarea cu viața toate resursele morale. A doua parte a operei este reprezentată de traversarea stoică a răului și reechilibrarea familiei, ajunsă într-un nou stadiu de contact cu existența care și-a dezvăluit laturile ei urîte și absurde. Idila, smulgerea din idilă și restabilirea ordinii impun acțiunii o anumită ritmicitate specifică, asemănătoare cu structura romanului simfonic modern.

Primele episoade ale romanului subliniază o existență statică și fericită. Căminul conjugal al bunului pastor care predică virtutea, copiii, natura par să reprezinte o lume impermeabilă la tragedie. Dar scriitorul dezvăluie cu discreție anumite resurse ascunse ale acestei lumi care-și minează totuși mai puțin existența prin ea însăși, cît prin forțele exterioare ei.

Cearta cu domnul Wilmont declanșează zona de penetrație a răului. De aici rezultă pierderea parohiei bogate și ruperea logodnei Arabellei. După aceasta Goldsmith introduce în fluxul epic al romanului fapte catastrofice declanșate de un destin absurd. Sophia este gata să se înece, fiind salvată de Burchel. După izgonirea acestuia, Olivia evadează din familie, fiul nu-și face studiile pentru care fusese destinat, iar casa pastorului este distrusă de foc.

Doctorul Primrose nu are însă structura pastorului luptător pentru făurirea unui destin, așa cum este, de pildă, conceput preotul Adams de către Fielding. Pastorul din Wakefield se supune unui destin, aparent ineluctabil. Omul care a avut totul pierde totul, de aceea, traiectul existenței sale a fost asemuit pe bună dreptate cu cel al lui Iov. Ca și personajul

Scanned with CamScanner

biblic şi Primrose traversează cu o resemnare stoică stările extreme.

Evaziunea fortuită din idilă pare să se soldeze cu răpirea Sophiei, condamnarea la moarte a fiului şi întemniţarea pastorului pentru datorii.

Precipitarea spre răul maxim nu merge la infinit. Mecanismul care a declanşat catastrofele în lanţ este oprit, intervenind altul (generosul şi puternicul Sir William) care duce la restabilirea echilibrului şi a dreptăţii. Salvarea este adusă astfel de omul generos şi puternic, singurul care poate efectiv face bine, în vreme ce virtuosul pastor este apt doar să-l predice sau să-l suporte.

Parabola cărţii demonstrează capacitatea de rezistenţă la rău, bunătatea funciară a omului. Ea reprezintă o altă manieră în care anumite idealuri iluministe se prelungesc în sentimentalism, cînd alianţa dintre raţiune şi sentiment nu este privită ca o aberaţie.

Ecourile romanului sentimental englez nu vor întîrzia să se vadă şi în alte ţări. Dacă Diderot scrie *Elogiul lui Richardson* şi relevă în romanul *Călugăriţa* drama unei tinere, trimisă în mănăstire împotriva voinţei sale, abatele Prévost (1697—1763) traduce *Pamela* (1742) şi *Clarissa Harlowe* (1751); stimulînd astfel într-o măsură şi mai mare cultivarea acestui gen de roman. După o suită de opere prolixe şi de mari dimensiuni, scriitorul, cu o viaţă deosebit de aventuroasă, publică *Istoria cavalerului Des Grieux şi a lui Manon Lescaut* (1731) la Amsterdam. Romanul acesta sentimental nu are la început nici un ecou, stîrnind însă un adevărat scandal doi ani mai tîrziu, cînd este retipărit la Rouen.

Dacă autorul îl omagiase pe Richardson pentru că un roman ca *Pamela* încurajează virtutea şi spiritul religios, el nu pare să aibă asemenea preocupări stăruitoare în *Manon Lescaut.* Cartea sa este o adevărată biografie minuţioasă a unor pasiuni erotice trăite de doi adolescenţi care vin în conflict cu mediul ambiant. Alegerea unor eroi foarte tineri, invadaţi de patima iubirii, concordă şi ea cu spiritul unei epoci care se arată sensibilă la melodramă. Marivaux stăruie asupra unor etape din viaţa Marianei, din vremea cînd era o copilă ingenuă, unele eroine ale lui Richardson, ca şi Werther din romanul lui Goethe, sînt de asemenea tinere. Cavalerul Des Grieux din romanul abatelui Prévost are şapte-

Scanned with CamScanner

sprezece ani, și Manon Lescaut doar șaisprezece. Iubirea lor pătimașă este amorală și plină de impedimente tragice. Cunoscînd-o pe Manon în stația de poștă, de unde trebuia să plece la mănăstire, Des Grieux fuge cu ea la Paris, unde începe o viață idilică, trăită sub vraja erotismului pătimaș.

Dar iubirea totală a celor doi tineri nu poate dura multă vreme, fiind împiedicată de o viață dură, situată sub zodia banului și a grijilor existenței.

Pentru a întreține idila, Manon are legături cu un om de afaceri care o plătește. Misterul pur începe astfel să se destrame și tînărul este înfățișat de scriitor copleșit de durerea trădării pe care nu o poate înțelege. Lacrimile sînt unicul argument al fetei vinovate în fața reproșurilor care o copleșesc. Referindu-se la motivul lacrimilor într-o literatură cu eroi sensibili, Auerbach scrie: *„Lacrimile încep să aibă în literatura secolului al XVIII-lea o însemnătate ce n-au avut-o înainte ca motiv independent; eficiența lor la granița dintre sufletesc și senzual e pusă în valoare și se dovedește a fi foarte potrivită pentru a exercita acea atracție erotic-sentimentală ce era atunci la modă. Mai cu seamă lacrimile ce se preling, ușor impresionabile și ușor inflamabile, sau care se scurg pe obrajii ei, devin tot mai agreate în artele plastice și în literatură* [1]".

Itinerariul tragic al celor doi adolescenți este configurat de către abatele Prévost prin confruntarea cu sistemul social al vremii, cu prejudecățile morale și cu tirania banului. Omul de finanțe care o întreține pe Manon îl denunță tatălui pe Des Grieux; lacheii acestuia îl răpesc și legea neîndurătoare o supune pe tînăra fată pedepsei.

Idila, dizolvarea acesteia și exilul în care Des Grieux o însoțește pe Manon prin pustiurile întinse ale Americii, pînă cînd aceasta moare, reprezintă treptele unei iubiri tragice cu un final catastrofic.

Relatarea acestor episoade este făcută într-un stil plin de naturalețe pe care Brunetière l-a remarcat de multă vreme. Scenele tragice sînt narate la persoana întîi. Romanul acesta de confesiune, care înregistrează vraja pătimașă a iubirii,

[1] E. Auerbach, *Mimesis*, p. 437.

Scanned with CamScanner

trădarea, revolta, indignarea față de tatăl tiranic, oroarea față de duritatea legii, este scris într-un „stil mijlociu" care nu cunoaște excesele retorice ale arsenalului romantic de mai tîrziu.

Investigarea iubirii adolescentine rămîne astfel marea realizare a lui Prévost, Des Grieux fiind tipul îndrăgostitului care prefigurează eroul romantic, fermecat de vraja senzuală a iubirii. Evident că amoralitatea eroinei nu este și a cărții. Lipsit de tezismul întîlnit la Richardson, romanul abatelui Prévost este și el o demonstrație discretă a consecințelor nefaste ale erorii și viciului.

Dar marele roman sentimental al Franței este realizat de către J.-J. Rousseau odată cu *Noua Eloiză*, operă scrisă între 1756—1758 și publicată în 1761. În *Confesiuni*, scriitorul mărturisește împrejurările în care a fost concepută această operă la Montmorency în casa doamnei d'Epinay, cînd dragostea pentru doamna d'Houdetot declanșase o corespondență mult mai sentimentală decît cea din roman. [1]

Peisajul romantic, izolarea și neîncrederea în prieteni, iluzia unei ultime iubiri, decepția, înstrăinarea fac parte din componentele autobiografice care intră în acest roman.

Sentimental prin excelență, conflictul romanului abordează zonele puțin investigate ale nonconformismului social și moral. Iubirea dintre cei doi tineri capătă aspecte dramatice pentru că ei provin din două lumi diferite. Julie d'Étanges, fiica unui nobil din Vaud, îl iubește pe dascălul ei modest, abatele Saint-Preux. Scrisorile lor dezvăluie în fața mamei pline de prejudecăți o dramă în care inegalitatea socială nu permite soluții de conciliere. Îndurerată de acest fapt, ea moare. Cutremurată de întîmplarea tragică, Julie acceptă ca Saint-Preux să plece de la curte, căsătorindu-se cu un nobil grav și în vîrstă, domnul de Volmar.

Romanul s-ar fi putut opri aici, dar Rousseau caută și alte resurse ale raportului dintre individ și societate, sau dintre libertate și necesitate. Romanul lui Rousseau este din acest punct de vedere un excelent tratat despre morala conjugală, un elogiu patetic al virtuții și al spiritului de abnegație. Destinată să ilustreze o anumită concepție morală despre familie, partea a doua a intrigii romanului, din care nu

[1] J.-J. Rousseau, *Confesiuni*, II, EPL, București, 1969, p. 317.

Scanned with CamScanner

lipsesc elementele autobiografice, subliniază, la fel ca și la Goldsmith și Richardson, situații-limită cu caracter exemplificator. Abatele Saint-Preux este chemat să educe copiii tinerei pe care o iubise altădată. Încrederea care i se acordă stimulează și mai mult abnegația acestuia. Conflictul sentimental tacit nu mai poate avea o rezolvare romantică. Gata să calce peste anumite convenienţe, Julie moare printr-un accident, fiind plînsă în aceeași măsură și de soț și de iubitul de altădată.

Dar noutatea acestui roman epistolar, construit după modelul creat de Richardson, nu rezultă doar din tematica sa. Rousseau creează un stil liric plin de elevație, lasă eroii să-și etaleze pasiunile în mod direct, cultivă efuziunea sentimentală cu o anumită tentă romantică. Cadrul romanului său este peisajul rustic. Natura reprezintă decorul imens asupra căruia sînt proiectate stările sufletești în așa manieră încît se poate spune că, alături de sentimentul pitorescului, scriitorul francez realizează o adevărată liricizare a peisajului.

Delicateţea, duioșia, abnegația, durerea, bucuria fac parte din peisajul sufletesc al unor eroi sensibili, îndrăgostiți de singurătate.

Noua Eloiză reprezintă prima operă de certă confirmare estetică a valorii romanului sentimental. Succesul cărții în epocă este imens, drama morală a eroilor lui Rousseau înduioșînd pînă la lacrimi sufletele sensibile. Goethe privește această operă ca pe o mare realizare ce va constitui modelul său literar în *Suferinţele tînărului Werther*.

Cu acest roman epistolar, distanţarea lui Rousseau de iluminism este definitivă, *Noua Eloiză* deschizînd perspectiva de dezvoltare a romanului romantic de mai tîrziu.

În ansamblul epocii, romanul sentimental reprezintă cea dintîi tentativă de distanţare de raționalismul iluminist, stimulînd orientarea literaturii din acea vreme spre explorarea altor zone ale sufletului omenesc.

Scanned with CamScanner

PROZA DE CONFESIUNE

În fiecare etapă de dezvoltare a culturii se poate observa cum oamenii de litere au găsit anumite modalităţi artistice prin care eul capătă o libertate mai mare sau mai mică de a exprima reacţiile profund subiective ale unui scriitor sau filozof ce îşi propune să se confeseze într-o formă sau alta în faţa cititorilor. Corespondenţa literară, autobiografiile, paginile de jurnal, convorbirile, în unele cazuri aforismele, reprezintă doar o parte din numeroasele tipuri de enunţuri literare, specifice literaturii de confesiune.

Canoanele estetice ale fiecărei epoci sînt de aşa natură încît pot permite o etalare directă a eului scriitorului sau impun o anumită mascare a acestuia. În ultimul caz, scriitorii caută forme deviate de exprimare a unor convingeri. Atunci cînd poetica clasică interzice etalarea eului prin opera artistică, literatura subiectivă este extrem de redusă, dacă nu inexistentă. Asemenea epoci au fost însă urmate întotdeauna de altele, cînd reacţiile spiritului subiectiv au căpătat o virulenţă deosebită. Din această cauză raportul dintre eul autorului şi masca sa publică diferă de la o etapă istorică la alta.

În epoca luminilor, hegemonia doctrinei literare clasice face ca cenzurarea eului să fie încă foarte puternică, mai ales în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Dar în pofida acestor interdicţii, *stilul autobiografic* îşi face un loc tot mai evident în creaţia literară. El este evident în romanul sentimental şi în eseu, în prefeţele unor scrieri în proză, în literatura de călătorie, ca şi în unele opere cu caracter filozofic. *Proza de confesiune* are însă un caracter specific. Ea nu poate fi identificată decît arareori, în epoca luminilor, cu romanul la persoana întîi, formula aceasta reprezentînd, în numeroase cazuri, doar un artificiu literar. Enunţul autobiografic rămîne parţial şi în scrierile de călătorie, ca şi în unele eseuri ce au caracterul unor profesiuni de credinţă.

Edificatoare pentru epoca luminilor, din acest punct de vedere, ni se par unele opere de genul *Confesiunilor* lui Rousseau, *Poezie şi adevăr* de Goethe, *Convorbirile cu Goethe* de Eckermann, Jurnalul marchizului de Sade, precum şi unele aspecte ale corespondenţei scriitorilor, chiar dacă

Scanned with CamScanner

aceasta are adeseori un caracter paraliterar. Referindu-se la această epocă, Ralph-Rainer Wuthenow face o precizare semnificativă: „*Secolul al XVIII-lea apare după repetarea unor inițiative, ca o primă urmare foarte importantă a unei suite de autobiografii din timpul Renașterii, continuată de apariția unei serii lărgite de mărturii autobiografice, memorii, biografii, în care interesul omului față de sine și comportamentul său, față de faptele și suferințele sale, înregistrează o creștere semnificativă*“. [1]

Autenticitatea literaturii de confesiune nu rezultă din referințele la anumite date istorice, ci din maniera în care autorul se reprezintă pe sine și epoca sa. W. Mahrholz stăruie asupra ideii că autobiografia nu își propune să facă apel la date istorice. Dimpotrivă, autorul vorbește despre sine și despre epoca sa ca despre o realitate trăită într-un mod singular, a cărei experiență își propune să o comunice la modul total sau numai în parte.

Literatura de confesiune se bazează pe un *stil autoreferențial.* Dar cum acesta este evident în mai multe tipuri de scrituri, cum sînt memoriile sau jurnalele intime, Jean Starobinski încearcă să stabilească anumite trăsături specifice ale *stilului autobiografic.* Criticul genevez relevă mai ales relația dintre *momentul scriiturii* ce implică *eul actual* al autorului și trecutul său. Raportul acesta este de așa natură încît enunțul autobiografic implică atît o deviere pe plan temporal, cît și tentativa de identificare a emițătorului cu faptele relatate. În literatura de confesiune, indicele ce precizează temporalitatea se poate schimba odată cu modificarea viziunii autorului asupra trecutului său. *Indicele personal* (eul) poate să rămînă însă unitar și constant. Referindu-se la Rousseau, J. Starobinski precizează că autorul *Confesiunilor* „*dorește să așeze prezentul narațiunii sub dependența directă a impresiilor din trecut.*“ [2] Lectura *Confesiunilor* îi permite astfel criticului francez să stabilească în cadrul texturii literare un dublu registru, rezultat din prezența *tonului elegic* și a celui *picaresc.* Dacă în scrierile picarești, *timpul slab* este repre-

[1] R. Rainer Wutenow, *Das erinnerte ich.* Europäisches Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert, München, C. H. Beck Verlag, München, 1974, p. 9.

[2] J. Starobinski, *La rélation critique,* Gallimard, Paris, 1970, p. 95.

zentat *de trecut* (acte de vagabondaj, frustrare etc.), iar prezentul semnifică stabilizarea, la Rousseau aceste tonalităţi apar amestecate. În *Confesiuni,* tonul grav sau elegiac se asociază cu proiectarea memoriei afective a autorului peste toate dimensiunile timpului. Etalarea eului este programatică, iar tonul de spovedanie totală are accente de profundă gravitate. *„Alcătuiesc o lucrare cum n-a mai fost alta la fel şi a cărei înfăptuire nu va avea imitator. Vreau să înfăţişez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui ; şi omul acesta voi fi eu.“* [1]

Confesiunile lui Rousseau însumează date biografice, afinităţi literare, adversităţi, stări de anxietate şi disperare, relaţii umane pline de suspiciune, rupturi de prietenii. Filonul acesta eteroclit al existenţei este realizat din perspectiva unui scriitor care şi-a pierdut inocenţa, dar priveşte încă spectacolul uman din unghiul unei fericiri pierdute. Rousseau ajunge la stări de alienare sufletească şi dedublare, care îi permit să vorbească despre sine la fel cum ar relata viaţa unui alt personaj. *„Voi striga cu glas tare : Iată ce-am făcut, ce-am gîndit, ce-am fost. Am spus binele şi răul cu aceeaşi nepărtinire. N-am trecut sub tăcere nimic urît, n-am adăugat nimic frumos, iar dacă s-a întîmplat să pun vreo înfloritură fără importanţă, asta este numai pentru a umple un gol prilejuit de cusururile memoriei mele“.* [2]

Visările unui hoinar singuratic (1776—1778) sînt concepute în aceaşi stare de spirit. Rousseau este un *rêveur* dornic să evadeze din realitatea imediată. Visarea în stare de veghe este tipică pentru scriitorul preocupat să-şi rememoreze propriile trăiri. Spaţiile itinerante parcurse de Rousseau sînt imaginare. Contactul cu peisajul exterior reprezintă doar un pretext de coborîre în obscuritatea unei conştiinţe a cărei transparenţă o caută cu ardoare. *„Culegerea lungilor mele visări este de-abia începută şi simt că se apropie sfîrşitul. O altă desfătare i-a luat locul şi mă oboseşte, nelăsîndu-mi timp să visez.“* [3]

Rousseau este un spirit traumatizat, obsedat de persecuţii, speriat de oameni, anxios în faţa răului real sau imaginar.

[1] J.-J. Rousseau, *Confesiuni,* I, EPL, 1969, p. 5.
[2] *Op. cit.,* p. 5.
[3] *Op. cit.,* vol. III, p. 309.

Scanned with CamScanner

Starea lui de beatitudine relativă se produce doar prin retragerea în singurătate, ipostază ale cărei delicii le descrie cu o minuțiozitate de clinician. Rousseau este astfel un solitar cu memoria încărcată de dramele raporturilor sale cu cei care l-au persecutat. *„În zilele în care nu văd pe nimeni, nu mă gîndesc la destinul meu ; nu-l mai simt, nu mai sufăr, sînt fericit și mulțumit, căci nimic nu mă mai abate din drum, nici nu mă mai împiedică să fiu așa. Dar arareori mi-e dat să scap de o atingere dureroasă, și cînd nici cu gîndul nu gîndesc, un gest, o privire sumbră pe care o surprind, o vorbă otrăvită pe care o aud, un răuvoitor pe care îl întîlnesc, ajung ca să mă răscolească."* [1] Cu J.-J. Rousseau, literatura de confesiune înregistrează în epoca luminilor un punct culminant. Ea deschide drumul acelei ample investigații a stării de reverie, întîlnită mai tîrziu la Chateaubriand și realizată cu predilecție de romanticii germani.

Dacă stilul autobiografic cultivat de Rousseau este al unui rêveur cu accese de melancolie, enunțul preferat de Goethe în *Poezie și adevăr* relevă distanța dintre evenimentul relatat și momentul scrierii prin accentele de umor, ironie și discretă melancolie cu care autorul impregnează unele episoade rememorate. Goethe consideră că, la o vîrstă tîrzie, autorul poate vorbi despre operele sale ca despre un *simplu material* care va sluji la educarea cititorului prin această nouă formă de contract cu scrierile elaborate de multă vreme. *Poezie și adevăr* reprezintă o retrospectivă critică a unui autor capabil să reflecteze asupra traseului carierei literare și a vieții sale. Autobiografia spirituală a lui Goethe are foarte puține accente spontane. Ea este rezultatul unei meditații îndelungate despre sensul evenimentelor fundamentale care i-au punctat existența, despre marile iubiri ale tinereții, despre anii de studiu și momentele de întîlnire decisivă cu marile capodopere ale lumii. Goethe însuși precizează că scopul unei asemenea biografii, care are atît un caracter poetic, cît și unul istoric este să *„descrie pe om în împrejurările vremii lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni și în ce chip, dacă este vorba*

[1] *Op. cit.*, vol. III, p. 339.

de un artist, poet sau scriitor, concepția lui se resfrînge din nou în afară.“ [1]

Goethe scrie, așadar, *Poezie și adevăr* potrivit unui program. Autobiografia sa are un caracter enciclopedic. Ea furnizează informații despre primele lecturi ale marelui poet, teatrul cu păpuși, modul de învățare a limbilor străine, pasiunea pentru desen, cele dintîi încercări de a scrie poezii etc. La aceste detalii strict biografice se adaugă evenimente deosebite, înscrise în conștiința acestui copil precoce, ca ocuparea Saxoniei de Frederic al II-lea, venirea trupelor franceze de ocupație la Frankfurt și raporturile cu contele Thorane. Cînd relatarea scriitorului capătă caracterul unor schițe caracterologice, portretele părinților se configurează ca o operă a unui om de litere cu vădite preocupări scientiste. *„Tata era un om amabil și bine intenționat, dar sever, tocmai fiindcă avea o inimă simțitoare, se manifesta în afară cu o consecvență de necrezut și cu o voință de fier pentru a ajunge la scopurile lui : să dea copiilor lui creșterea cea mai bună și să aibă o casă bine condusă, s-o rînduiască și s-o păstreze. Mama, dimpotrivă, fusese abia un copil și ajunsese la maturitate odată cu cei doi copii mai mari ai ei ; cîteștrei înțelegînd lumea cu o minte sănătoasă, erau apți pentru viață și năzuiau către plăcerile clipei. Conflictul care se ivi în familia noastră apare cu anii.“* [2]

Un istoric literar găsește în *Poezie și adevăr* numeroase referințe la Gottsched, Gellert, Herder, Winkelmann, Lessing, Hamann, Lavater, informația caracterologică fiind în cele mai multe cazuri însoțită de judecăți de valoare. Voltaire este numit *„minunea timpului său“*, dar considerat bătrîn, ca și literatura pe care o dominase un secol. Patriarhul literaturii franceze este văzut atît ca un personaj de excepție, dar și ca un ins care dorește să manipuleze opinia publică pentru a rămîne în stima cititorilor. Diderot apare pentru Goethe mai aproape de spiritul german, iar Rousseau este apologetul naturii, cîștigînd astfel dragostea unei alte generații de *copii ai naturii*. Shakespeare, în schimb, este marele idol. El *„s-a bucurat în Germania de o recunoaștere mai mare*

[1] Goethe, *Poezie și adevăr*, I, ESPLA, 1955, p. 49.
[2] *Op. cit.*, p. 267.

Scanned with CamScanner

decît a tuturor celorlalte naţiuni, ba chiar de aceea a propriei sale ţări.“ [1]

Poezie şi adevăr nu este doar expresia unui sturmer turbulent şi entuziast sau a unui spirit gata să se replieze în poetica perimată a clasicismului. Aşa cum a dorit, Goethe este un om al timpului său. De aceea şi judecăţile sale se integrează în dinamica gîndirii din acea vreme. Nemulţumit de o carte ca *Sistemul naturii* a baronului d'Holbach, care îl vindecă de lectura unui anumit gen de cărţi de filozofie, Goethe este el însuşi un fiu al naturii, un partizan al creaţiei libere, un spirit sentimental temperat, un geniu care apără statutul de existenţă al artistului de excepţie. *„Trebuie să vie însă timpul cînd geniul poetic începe să-şi dea seama de sine, ajungînd să-şi creeze propriile condiţii şi să-şi aşeze temelia unei demnităţi neatîrnate.*“ [2]

Cînd scriitorul rememorează episoade cu caracter sentimental, legate de biografia sa intimă, atitudinea sa este caracteristică pentru intelectualul echilibrat, dornic să păstreze un raport de echidistanţă cu toate tipurile de întîmplări pe care le relatează. Focul marii pasiuni pentru Frederike, în momentul redactării acestei biografii, se stinsese de multă vreme. Amintirea ei rămîne vie şi plastică, portretul pe care i-l face Goethe înscriindu-se în suita acelor imagini de femei dragi, cărora le aduce un omagiu tîrziu. *„Există fete şi femei care plac mai mult în casă, altele afară, la aer şi lumină : Frederike făcea parte din acestea din urmă. Fiinţa, făptura ei, nu erau niciodată mai fermecătoare ca atunci cînd înainta pe o cărare înaltă, graţia atitudinii ei părea că rivalizează atunci cu pămîntul înflorit şi seninătatea nestinsă a feţei ei cu azurul cerului.*“ [3]

Cînd Eckermann a citit primele cărţi din *Poezie şi adevăr* a fost cuprins de încîntare. El consideră, pe bună dreptate, că *„planul lucrării are foarte mult din ţesătura unui roman*“ [4] De aceea adaugă : *„sînt hotărît să-l conving pe Goethe s-o continue cu orice preţ şi s-o desăvîrşească.*“ [5] Dezideratul lui

[1] *Op. cit.*, p. 49.
[2] *Op. cit.*, p. 434.
[3] *Op. cit.*, vol. II, p. 14.
[4] J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, ELU, 1965, p. 123.
[5] *Ibid.*

Scanned with CamScanner

Eckermann a fost realizat. Romanul autobiografic goetheian este însă o operă mult prea elaborată pentru ca autorul să nu-şi poată cenzura în permanenţă orice reflecţii prea spontane şi prea şocante despre unii dintre contemporanii săi. *Convorbirile cu Eckermann* luminează o altă faţă a eului goetheian şi anume aceea care răspunde unor solicitări imediate, cînd masca poetului olimpian, a înţeleptului echilibrat, nu se mai interpune cu atîta uşurinţă între el şi public. Judecata sa despre Schlegel şi modul în care acesta l-a apreciat pe Molière nu mai are la bază nici o reticenţă. *„Unui om ca Schlegel,* a răspuns Goethe, *se înţelege că o fire atît de înzestrată ca Molière îi e ca sarea în ochi ; el simte că n-are nimic din bucuriile acestuia şi, prin urmare, nu-l poate suferi. Îi e scîrbă de Mizantropul, piesă pe care eu o socotesc printre cele mai bune din lume, şi pe care o recitesc mereu.“* [1]

Opiniile lui Goethe nu au această severitate doar atunci cînd îi vizează pe alţii. Poetul de la Weimar este la fel de exigent cu sine. Dealtfel Goethe reprezintă unul din puţinele cazuri de scriitori preocupaţi în permanenţă atît de explicarea scrierilor personale, cît şi de situarea lor într-un anumit circuit public. *„Dragul meu, îmi zise el, am să-ţi mărturisesc ceva care te va lămuri în privinţa multor lucruri şi îţi va fi de folos pentru toată viaţa. Scrierile mele nu pot deveni populare ; cine se gîndeşte sau urmăreşte aşa ceva greşeşte.“* [2]

Goethe, criticul autentic, apare mai puţin în scrierile sale de această natură decît în penetrantele sale judecăţi spontane. Byron reprezintă pentru el tipul scriitorului bogat al cărui talent este stînjenit de propria avere. Byron este pentru Goethe genul poetului refulat, incapabil să se descarce de anumite impurităţi şi accese de furie pe alte planuri de activitate, Manzoni este copleşit de reproşul că nu a înţeles ce este marea artă ; în vreme ce Burns ajunge la strălucire prin intuirea exactă a valorii cîntecului popular.

Goethe îşi organizează astfel memoriile, judecăţile despre sine şi alţii, ca un genial constructor care-şi făureşte piramida funerară pentru eternitate. *„Trebuie, mi-a spus Goethe, să tratez anii aceştia tîrzii sub formă de anale ; nu atît viaţa cît activitatea mea trebuie descrisă. În general, cea mai în-*

[1] *Op. cit.*, p. 570.
[2] *Op. cit.*, p. 286.

Scanned with CamScanner

semnată epocă din viața unui individ este aceea a dezvoltării ; în cazul meu, ea se încheie cu volumele din Adevăr și poezie, volume amănunțite. După această epocă începe conflictul cu lumea, conflict care nu interesează decît în măsura în care dă roade." [1]

Oricine constată că biografia spirituală a lui Goethe a fost concepută pentru posteritate. Lumea care pentru Rousseau reprezenta un *obstacol*, în fața comunicării, devine pentru Goethe un imens labirint transparent. Poate de aceea, scrierile sale autobiografice se citesc astăzi cu mai mult interes decît opera literară propriu-zisă.

Literatura de confesiune capătă o semnificație mai mare sau mai mică din punct de vedere documentar atît prin ceea ce spune, cît și prin ceea ce încearcă să treacă sub tăcere sau să comunice într-o formă sensibil stilizată. La Goethe apare și una și alta dintre aceste trăsături. Spre deosebire de patriarhul de la Weimar, marchizul de Sade își concepe jurnalul și corespondența dintr-o altă perspectivă. Nu putem afirma, desigur, că opera autobiografică a extravagantului marchiz, nu ar însuma informații eliptice, insuficient de clare sau că biografia sa de scandal s-ar oglindi în toată complexitatea în scrierile sale. Dacă Sade nu a ezitat să-și mărturisească unele păcate morale cu caracter foarte grav, el a trecut sub tăcere informații literare sau de alt gen. Dar să nu uităm că Sade este un spirit damnat și că și-a creat într-o vreme foarte îndelungată psihologia unui deținut. Straniul marchiz nu era însă un personaj refulat. În măsura în care se spovedește, el nu are rețineri. Aceasta vizează soarta manuscriselor sale care au fost adeseori sechestrate, multe fiind pierdute pentru totdeauna. Confesiunea marchizului de Sade este tipică pentru individul cu o biografie foarte încărcată, deplin conștient de faptul că s-a situat la marginea existenței prin însuși comportamentul său. Portretul pe care i-l face Maurice Heine este elocvent în acest sens. *„Era dominat de gustul cruzimii, de mania irezistibilă de a fi biciuit nu numai el însuși, fără milă, ci și de aceea de a-i biciui pe alții.*" [2]

Sado-masochismul a fost considerat de specialiștii care au examinat viața acestui scriitor bolnav, ca un fenomen de

[1] *Op. cit.*, p. 90.
[2] Apud G. Lely, *Sade*, Gallimard, Paris, 1967, p. 15.

psihonevroză, care îmbină durerea cu plăcerea. Pentru a desemna această stare, Schrenck-Notzing a creat termenul de *algolagnie* (algos : durere) şi *lagneio* (voluptate) pentru a surprinde această mixtură stranie dintre durere şi plăcere. [1]

Gilbert Lely, pornind de la aprecierea lui Freud care precizase că la Sade este vorba de un *masochism al destinului*, scotea în relief *masochismul moral* care consta *„în atracţia nevrotică spre tot ce poate să-i fie funest."* [2]

Jurnalul inedit, publicat de Georges Dumas în 1970, consemnează evenimentele din perioada crepusculară a marchizului, petrecute la ospiciul-închisoare din Charenton. Cele două caiete, găsite în arhiva contelui Xavier de Sade, înregistrează întîmplări din biografia unui scriitor bătrîn, resemnat şi speriat de poliţia care-i sechestra manuscrisele. Cele două caiete menţionate se referă la intervalul dintre 5 iunie 1807 — 20 august 1808 şi 18 iunie — 30 noiembrie 1814. Fragmentele păstrate însumează astfel relatări de la început şi de la sfîrşit, perioada 1808—1813 fiind consemnată în alte caiete care au fost pierdute.

Jurnalul lui Sade nu cuprinde nici un fel de mărturisiri cu caracter senzaţional. Notaţia laconică a autorului se referă la mici întîmplări cotidiene sau la unele relaţii ce priveau viaţa de familie. Chiar faptul dramatic este comunicat fără comentarii. *„În 5 (1807) în jurul orei două intră la mine domnul de Coul : urmat de trei oameni de la poliţie, dintre care unul era Vero, inspector general, care mi-a citit un ordin al prefectului, purtînd indicaţii de a-mi lua toate hîrtiile, ceea ce s-a şi făcut fără nici o cercetare."* [3]

Adeseori, informaţiile marchizului de Sade sînt date nu numai pe luni şi zile, ci şi pe ore. Se pare că autorul *Justinei* avea o cumplită obsesie a timpului gol. De aceea încearcă să-l fixeze prin fapte mărunte, care în starea de recluziune căpătau o notabilă importanţă. *„În 11 am fost înştiinţat de moartea domnului Brachard. În 18, la ora 9, orologiul a sunat 26 de lovituri (sic). În 19 au venit trei persoane, o mamă şi două fete să cineze cu noi. Şi iată încă 19 şi 3. În 20 se semnalează 24. În 21 sînt ameninţat să mi se ia Varenne.*

[1] *Op. cit.*, p. 18.
[2] *Op. cit.*, p. 19.
[3] M. de Sade, *Journal inédit*, Gallimard, Paris, 1970, p. 39.

Scanned with CamScanner

În 29 am fost la adunare (domnişoara de Santeuil prezentă) — lectura piesei destinate sărbătoririi domnului de Coulmiers.“ [1]

Dacă *Jurnalul* marchizului de Sade este elocvent prin tăcerile sale, prin enunţul eliptic şi neutral, destinat să *mascheze* o situaţie tragică, corespondenţa sa, în schimb, este un strigăt de durere şi deznădejde, o spovedanie intimă, un plîns solitar provocat de starea de claustrare, o necesitate interioară de justificare a unui mod de gîndire şi de comportament.

Secolul al XVIII-lea reprezintă prin excelenţă o epocă a schimbului de opinii prin scrisori. Corespondenţa lui Voltaire este cel puţin tot atît de amplă, cît restul operei sale. D'Alembert, Diderot, Goethe, Schiller comunică o mare parte din ideile lor fundamentale şi proiectele lor literare prin corespondenţă. Numeroasele marchize şi ducese din Franţa iluministă creează o imensă paraliteratură epistolară, care reprezintă un notabil document asupra gustului şi sensibilităţii literare din această epocă. Feţele ascunse ale unui veac minat de numeroase contradicţii se dezvăluie mai ales pe această cale. Corespondenţa marchizului de Sade pune în lumină într-un asemenea context drama unui individ în stare de recluziune, care este în acelaşi timp şi agentul răului pe care îl suportă. Dar Sade nu se căieşte de nimic, deoarece supliciul la care a fost supus este mult prea mare în raport cu faptele sale. Într-o scrisoare din 6 martie, 1777, de la Vincennes, Sade comunică disperarea unei stări de început. *„Nu am aici, pentru mine, decît lacrimile şi strigătele mele ; dar cine oare să le poată auzi ?... Sînt sigur că nu voi rezista nici o lună pînă să înnebunesc.*“ [2] Reflecţiile lui merg spre mecanismul general de apreciere a unei astfel de situaţii. *„Se va spune deci : trebuie să fie vinovat, dacă a fost pedepsit.*“ [3]

Într-o altă scrisoare din 17 februarie 1779, el îi comunică soţiei sale că *„De şaizeci şi cinci de zile, de cînd sînt aici, am respirat aer liber cinci ore la cinci date diferite.*“ [4]

[1] *Op. cit.*, p. 45.
[2] Marquis de Sade, *Lettres choisies*, Jean Jacques Pauvert, le monde en 10/18, Paris, 1963, p. 30—31.
[3] *Op. cit.*, p. 31.
[4] *Op. cit.*, p. 37.

Scanned with CamScanner

Frigul, umiditatea celulei, singurătatea, timpul imens de detenţiune, întreţin această stare de disperare. Cea mai semnificativă scrisoare a nefericitului marchiz către soţia sa este datată din 20 februarie 1781. Ea este actul fundamental de spovedanie şi justificare, de apreciere a unor acte comise şi de evaluare din unghiul său de vedere. După ce menţionează greşelile sale, dar şi acele fapte bune, menite să-l pună într-o altă lumină, Sade conchide : *„Da, sînt un libertin, mărturisesc acest lucru. Am conceput tot ce se poate imagina în acest domeniu, dar, desigur, n-am făcut ce am gîndit şi nici nu voi face în mod cert niciodată. Sînt un libertin, dar nu sînt un criminal, nici un ucigaş...“* [1]

Sade, victima, îşi urăşte în mod justificat călăii ; dar el nu izbuteşte nici pînă la sfîrşitul detenţiunii sale să înţeleagă sensul binelui şi al răului. El crede, la un moment dat, că oamenii nu pot distinge o categorie de alta. Şi dacă răul individual mărunt este mai puţin nociv decît cel public, cel din urmă nu-l poate scuza pe cel dintîi. *„Nu opiniile sau viciile individuale sînt acelea care fac rău statului. Moravurile marelui public sînt acelea care influenţează administraţia generală. Dacă un individ crede în Dumnezeu sau nu crede, dacă o onorează sau o venerează pe o femeie de stradă sau îi dă o sută de picioare în burtă, nici una, nici alta nu va distruge constituţia statului.“* [2]

Dar Sade, însul cinic, furios, tenebros şi neputincios are în corespondenţa sa unele accente patetice de tandreţe pe care le mînuieşte cu harul unui mare artist traumatizat şi îndurerat. Scrisoarea din 23—24 noiembrie 1783, către soţia sa, este un poem al iubirii potenţate de starea de recluziune. Doamna Sade este numită rînd pe rînd, creatură fermecătoare, bucuria lui Mohamet, turturică dragă, pisică cerească, vase sangvine ale inimii, trandafir eliberat din sînul Greciei etc. Şi cînd marchiza îi cere rufele murdare de la închisoare, soţul păcătos numeşte acest gest *„delicateţea desăvîrşită“*. [3]

[1] *Ibid.*, p. 76.
[2] *Op. cit.*, p. 133—134.
[3] *Ibid.*, p. 136.

Scanned with CamScanner

G. Lely numeşte această corespondenţă *„o simfonie smulsă din infernuri“*, în care vocea lui Ariel alternează cu aceea a lui Falstaff. [1]

Într-adevăr, această voce îndurerată şi tandră a unui scriitor de geniu, anunţa dintre zidurile închisorii un nou limbaj care îşi va face loc şi în creaţia literară obişnuită. Literatura de confesiune este doar începutul unui limbaj al viitorului, acreditat de secolul nostru.

Scanned with CamScanner

Universul romanesc din epoca luminilor scoate în evidenţă viziunea despre viaţă, specifică unei societăţi care începe să ia act despre modul său de viaţă. Personajele care populează acest univers romanesc sînt semnele unei realităţi în cadrul căreia omul nu s-a putut concilia cu propriul său context de existenţă. Cele mai multe dintre acestea poartă marca evidentă a unor tipuri umane frustrate, traumatizate de anumite accidente biografice, ale căror resurse au însă o motivaţie socială sau morală mult mai profundă. Picarul, copiii orfani sau pierduţi, a căror identitate nu mai este sigură, tipurile de extracţie socială modestă, marinarii care străbat spaţii necunoscute, tinerii îndrăgostiţi, vagabonzii, artiştii neînţeleşi etc. reprezintă o imensă suită de victime ajunse în conflict cu anumite convenţii sociale mai puternice decît dorinţele lor, barîndu-le, în cele mai multe cazuri, drumul spre scopul propus.

Aplecat cu precădere asupra acestei sfere de viaţă, scriitorul din epoca luminilor devine un observator al moravurilor şi al mentalităţii oamenilor. Lumea galantă, universul mitologic, cadrul pastoral sînt din ce în ce mai evident abandonate în favoarea acestei vieţi, privită cînd cu compasiune, cînd cu ironie, cînd ca un spectacol neutral, demn însă de a fi făcut cunoscut.

Din aceste considerente, romancierii din epoca luminilor sînt preocupaţi să descifreze *misterele* unei realităţii adeseori opace, sînt tentaţi să clarifice anumite *enigme biografice*, obsesia autenticităţii rămînînd o trăsătură dominantă a prozei de toate genurile. Antinomia dintre romanesc şi antiromanesc apare dintr-o nouă perspectivă. Dacă în secolul al XVIII-lea se cristalizează o nouă mitologie în roman, ea trebuie să fie întotdeauna acreditată în numele realului. Elementele mitologice specifice unei asemenea epoci cu o puternică tentă umanistă sînt polarizate în jurul unor *personaje-victime*. Motivele care le aduc în această stare sînt de natură diferită : oprimarea unor stăpîni (*Joseph Andrews*), pierderea părinţilor (*Colonelul Jack*), declanşarea unor catastrofe în familie (*Pastorul din Wackefield*), răutatea şi neînţelegerea oamenilor (*Zadig*, *Clarissa Harlowe*), gelozia (*Legăturile primejdioase*),

iubirea eşuată (*Noua Heloiză, Werther, Manon Lescaut*), viciile de ordin moral (*Moll Flanders*), călcarea autorităţii celor care reprezintă puterea (*Căpitanul Singleton, Candid*) etc.

În toate aceste cazuri, personajele găsite în ipostaza de victime sînt transmutate prin *violenţă* într-o altă situaţie, de obicei foarte rea în comparaţie cu cea iniţială sau sînt silite de noile împrejurări neprevăzute să opteze pentru un alt mod de existenţă, care le întreţine starea de culpabilitate fără o vină asumată.

Existenţa personajului-victimă şi a opresorilor în acelaşi cîmp strategic al conflictului romanesc duce întotdeauna la declanşarea unor evenimente excepţionale, ce par a avea puţine tangenţe cu viaţa cotidiană (*Călătoriile lui Gulliver, Candid, Căpitanul Singleton, Pastorul din Wackefield*). Dar distincţia dintre romanesc şi antiromanesc în proza din epoca luminilor nu se poate face doar în funcţie de existenţa personajului-victimă, ci de tipul de peripeţii pe care acesta este nevoit să le traverseze. Epoca cunoaşte genul de *proză antiiluzionistă*, întîlnită la Voltaire, Swift, Diderot, Defoe, Fielding, Smollett, dar ea nu este privată de scriitura sentimentală-iluzionistă, cultivată de Richardson, Rousseau, Goethe şi Goldsmith. În sfera unui asemenea peisaj literar, spiritul antiromanesc este întreţinut de Voltaire, Swift, Smollett, Defoe şi Fielding. Tentativa lor de spargere a breşei iluzioniste este evidentă prin însăşi maniera de manipulare a unor evenimente, justificată în numele realităţii.

Dar nu se poate trece cu vederea faptul că şi romanul sentimental îşi propune să reprezinte o lume cu conflicte credibile. Şi în acest caz, unii scriitori atrag atenţia asupra cazului autentic. Aceasta este soluţia la care face apel abatele Prévost în *Manon Lescaut*. *„Trebuie să-i înştiinţez pe cititori că am scris povestea acestui tînăr îndată după ce am auzit-o ; pot fi astfel siguri că e cît se poate de exactă şi de fidel redată ; că există pînă şi în relatarea cugetărilor şi a simţămintelor pe care tînărul mi le-a dezvăluit cu deplină bunăvoinţă. Iată, aşadar, povestirea lui la care nu voi adăuga pînă la sfîrşit nimic de la mine.“*[1]

În *Manon Lescaut* scriitorul apare în roman doar în acea succintă povestire-cadru în care este integrată istoria de dra-

[1] Prévost, *Manon Lescaut*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972, p. 20.

Scanned with CamScanner

goste a doi tineri. După aceasta autorul este doar receptacolul unor întîmplări relatate de cavalerul Des Grieux. Enunţul narativ la persoana întîi îi aparţine, aşadar, atît scriitorului, cît şi personajului central. *„Aveam 17 ani şi îmi sfîrşisem studiile de filozofie la Amiens, unde mă trimiseseră părinţii coborîtori dintr-o familie din cele mai de seamă din P...“* [1]

În proza antiiluzionistă, autorul în cele mai multe cazuri se anonimizează. Acreditarea evenimentului autentic se produce doar prin personajul central al cărui enunţ narativ este de asemenea caracteristic stilului autobiografic. Întîmplările narate de eroul lui Defoe sînt concepute ca o aventură reală cu o funcţie exemplificatoare. *„Avînd în vedere că viaţa mea a fost concepută ca un joc de şah al naturii şi că pot privi acum îndărăt asupra ei, de la o mai mare depărtare decît cei din tagma căreia şi eu cîndva i-am aparţinut, cred că povestea mea ar putea avea pe lume un sens tot aşa de potrivit ca şi multe povestiri citite cu plăcere zi de zi, după cîte văd, cu toate că n-au ceva la fel de distractiv şi plin de învăţăminte cum sînt încredinţat că veţi întîlni în povestirea ce urmează.“* [2]

Ambele enunţuri din cele două romane îşi propun să confirme o anumită naraţiune ca autentică. Modalităţile folosite de abatele Prévost şi Defoe sînt însă sensibil diferite. La primul, accentul cade pe întîmplări menite să releve anumite stări interioare, evenimentul exterior fiind o sursă şi, totodată, un pretext de atestare a acesteia. La al doilea scriitor, ponderea cea mare o deţine naraţiunea în sine, aglutinarea de întîmplări şi funcţia lor exemplificatoare.

Romancierii din secolul al XVIII-lea sînt *povestitori* şi *analişti*. La unii întîlnim o adevărată hegemonie a evenimentelor în raport cu care sînt definite personajele. La ceilalţi atenţia se îndrumează spre explorarea vieţii interioare.

Nu se poate însă afirma că în romanul vieţii interioare coeficientul de ficţiune ar fi mai mare decît în proza evenimenţială. Funcţia actului imaginar ni se pare tot atît de importantă în *Zadig* cît şi în *Noua Eloiză* sau în *Werther*. Dar ea este îndrumată în fiecare caz în alt sens. De aceea vom considera că *antiromanul* epocii luminilor este repre-

[1] Prévost, *op. cit.*, p. 20.
[2] Defoe, *Căpitanul Jack*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 5.

Scanned with CamScanner

zentat de *proza antiiluzionistă,* în vreme ce literatura sentimentală se constituie ca un stil romanesc ce anunţă o altă perioadă literară şi un alt mod de comportament. L. Borinski afirmă pe bună dreptate că romantismul are originea în drama eroică din secolul al XVIII-lea şi în romanul vieţii interioare, scris într-un stil patetic.[1]

Deosebirea dintre romanul conceput ca o aventură exterioară şi romanul sentimental rezultă în primul rînd din genul de informaţii pe care le transmite, deoarece tehnica literară este adeseori aceeaşi. Şi Smollett în romanul său, *Călătoriile lui Humphrey Klinker* şi Richardson în *Clarissa Harlowe* fac apel la tehnica epistolară. Prima operă amintită se înscrie însă în sfera literaturii care concepe intriga ca un *voiaj,* cea de-a doua pune accentul pe tipul de intrigă, structurată ca o aventură sentimentală. Dacă în *Călătoriile lui Humphrey Klinker* cantitatea de informaţii receptată de cititor este foarte mare, ea fiind facilitată de mai multe puncte de emitere, în *Clarissa Harlowe* acestea sînt mai puţine.

Există, aşadar, o *literatură epistolară* cu mai multe voci[1], în sfera căreia personajele aduc o viziune proprie asupra aceloraşi evenimente, marcate şi de o evidentă diversificare stilistică. În acest caz, scriitorul nu mai apare ca un eu central, ci ca o fiinţă difuză, proiectată cu discreţie asupra personajelor sale. Scrisorile se constituie ca nişte nuclee narative înscrise în prezent. Trecutul este o aluviune revărsată în acest *prezent continuu,* care îl însumează. *„Cu această ocazie, vei primi a meu amor tu şi Saul, fiind bine sănătoasă care doresc să aud tot acelaşi despre tine ; dar tu şi Saul să luaţi cu voi în pat pisicuţa mea beata pe vremea asta rece. Aici la Glostar am fost luaţi cu toţii de un vînt rău. Domnişoara Liddy era gata — gata să fugă cu un actior, dar domnişorul cel tînăr şi cu el erau să se încaiere.“*[2]

Acelaşi eveniment este relatat dintr-o altă perspectivă de Lydia Melford şi altfel de Jer. Melford. Intriga sentimentală evoluează sub semnul ironiei. De aceea şi inserţia unor evenimente de o şocantă banalitate se poate realiza cu uşurinţă.

[1] J. Rousset, *Narcisse romancier,* José Corti, Paris, 1973, p. 114. şi urm.

[2] T. Smollett, *Călătoriile lui Humphrey Klinker,* Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 11.

Scanned with CamScanner

Un alt nucleu narativ se configurează astfel : *„Știu eu că stricata aia de Mary Jones, îi place să se întindă cu toți bărbații. Spune-mi dacă vițelul de la vaca Alderney s-a vîndut în fine și ce s-a luat pe el, dacă gîsca aia bătrînă a căzut cloșcă și dacă prostul ăla de cîrpaci l-a jugănit pe Dick și cum a îndurat bietul animal opirația.“*[1]

În felul acesta viziunea asupra evenimentelor recente dintr-o stație balneară se interferează cu întîmplări petrecute în spațiul originar al familiei. Cînd privirea ironică a unui ins obsedat de boală cade asupra unei imagini de ansamblu, portretul caricatural realizat de scriitor este remarcabil. *„Erau cu toții treisprezece inși, șapte schilodiți de gută, reumatism sau paralizie, trei mutilați în accidente și restul sau surzi sau orbi.“*[2]

În acest gen de roman există mai multe voci cu o distribuție relativ egală, în funcție de care se cristalizează mai multe tipuri de *naratori volanți* integrați într-o intrigă polivalentă.

Dacă la Smollett domină stilul ironic ce capătă accente grave doar cînd descrie natura, la Richardson există un anumit patetism al enunțului narativ, corelat cu o *„psihologie a ezitărilor și tenebrelor inimii, nouă în întregime, care prefigurează desfășurarea monologului interior.“*[3]

La Smollett rămîne dominantă cronica de moravuri, tipică unui scriitor care demitizează viața, la Richardson lumea se închide iarăși într-un nou mister. Scrisorile Clarissei sînt un act de confesiune sentimentală și tragică *„O draga mea, ce luptă a trebuit să susțin. Încercare după încercare, discuție după discuție. Dar cunoști legile sau convențiile care pot să dea un anumit drept asupra unui om, asupra unei inimi pe care o detestă ?“* [4]

Tonul acesta de lamentare este caracteristic atît *personajului-victimă,* cît și *agresorului.* Și Richardson face apel la mai multe voci în romanele sale epistolare. Dar dacă vocile martorilor care asistă la o dramă rămîn relativ neutrale,

[1] T. Smollett, *op. cit.*, p. 11.
[2] *Op. cit.*, p. 69.
[3] Ch. Pons și J. Dulck, *S. Richardson, Pamela, H. Fielding, Joseph Andrews*, Armand Colin, Paris, 1970, p. 18.
[4] Richardson, *Clarisse Harlowe*, traduit par l'abbé Prévost, Boulé Editeur, Paris, 1846, vol. I, p. 72.

Scanned with CamScanner

acelea ale personajului protagonist și antagonist au o încărcătură emotivă, specifică unor ființe umane mai slabe decît evenimentele pe care le îndură. *„Totul este pierdut, Belford. Infernul s-a amestecat aici. Ce este de făcut acum. Blestemate au fost toate invențiile și vicleniile mele. Îmi spui că pedeapsa mea nu face decît să înceapă. Profet nefericit, poți să-mi spui care va fi sfîrșitul? Îți cer ajutorul. În momentul în care vei primi această scrisoare, folosește tot zelul și diligența. Scrisoarea zboară pe viață și moarte."* [1]

Richardson creează un nou limbaj în roman, adecvat psihologiei eroilor sentimentali. Intriga rămîne polivalentă și ascendentă pînă la declanșarea epilogului care închide tragedia victimei.

Nu se poate trece însă cu vederea faptul că femeia a fost cu precădere în secolele anterioare personaj de teatru. În secolul al XVIII-lea destinul femeii capătă o largă reprezentare în roman [2], *Pamela* și *Clarissa* ducînd la realizarea unei ample galerii de portrete feminine, mai ales în proza sentimentală. [3]

Bazată pe tehnica epistolară, arta romanescă sentimentală însumează cele mai multe enunțuri narative la persoana întîi, deoarece fiecare narator flotant relatează anumite întîmplări din unghiul său de vedere. În acest caz *polidialogul* se bazează în exclusivitate pe schimbul de scrisori, autorul fiind acela care le montează într-un amplu scenariu epic al cărui dinamism rezultă din reconstituirea unor fapte întîmplate. Evident că în scrierile de acest gen domină epica sentimentelor nu aceea a evenimentelor.

Fascinația evenimentului rămîne însă foarte puternică nu numai în romanul care relatează aventuri exemplificatoare ca în *Colonelul Jack* și *Căpitanul Singleton*, ci și în proza de idei, de genul celei realizate de Wieland în *Agaton* (1766—67) care a apărut într-o nouă versiune în 1794.

Wieland era familiarizat cu filozofia platonică, dar avea și profunde afinități cu ideile estetice profesate de Bodmer și Breitinger. Cunoscător al romanului francez și englez, Wieland

[1] *Op. cit.*, vol. II, p. 407—408.
[2] Vezi P. Fauchery, *La destinée féminine dans le roman européenne du dix-huitième siècle*, Armand Colin, Paris, 1972, p. 63.
[3] *Op. cit.*, p. 67.

Scanned with CamScanner

rămîne însă fidel unor tradiţii germane ale barocului. Potrivit poeticii romanului baroc, intriga operei romaneşti este plasată într-o epocă îndepărtată, evenimentele au un curs precipitat. Locul lor de desfăşurare se schimbă mereu, iar destinul personajelor se modifică şi el în funcţie de toate acestea.

Ca şi cei mai mulţi contemporani ai săi, prozatorul german îşi propune să autentifice evenimentele romaneşti prin pretextul manuscrisului găsit. El reprezintă nucleul narativ fundamental, amplificat de autor în opera sa. Există astfel în *Agaton* un roman în miniatură, integrat într-o operă de mari dimensiuni. Un fragment din acest manuscris fictiv ni se pare relevant pentru tehnica acestei *naraţiuni în racourci*. *„O preoteasă al cărui suflet ar fi trebuit să fie lăcaşul zeilor şi al cărei grai unealta sentinţelor lor, îşi uită jurămîntul şi încearcă să folosească tinereţea mea naivă pentru a-şi satisface poftele. Patima ei mă răpeşte celor pe care îi iubesc. Uneltirile ei mă izgonesc în sfîrşit din adăpostul sacru unde, înconjurat de imaginile zeilor şi ale eroilor, de cînd am luat cunoştinţă de mine, am năzuit numai să mă asemăn lor. Aruncat într-o lume necunoscută, găsesc pe neaşteptate un tată şi o mamă şi o patrie ce nu o cunoşteam. O grabnică schimbare de împrejurări mă face, tot pe neaşteptate, un om de mare vază în Atena. Poporul la fel de necumpătat în favorurile lui, cît şi în nemulţumirea sa, mă sileşte cu o încredere oarbă să preiau comanda armatei.“*[1]

Agaton este tipul romanului care cumulează procedee literare de natură diferită, împrumutate din mai multe genuri de scrieri în proză. Există un filon picaresc, evident şi în distribuţia nucleelor narative în mai multe paliere. Este de domeniul evidenţei structurarea intrigei ca un *voiaj*, în maniera lui Defoe şi Fielding. Notabil rămîne subtextul sentimental, receptivitatea autorului pentru camera obscură a conştiinţei, precum şi proiectarea eului asupra peisajului, care depăşeşte cu mult cele mai bune pagini realizate de Richardson.

Dar, mai presus de toate, *Agaton* este un roman de idei. De aceea, opera aceasta a lui Wieland poate fi considerată o

[1] Ch. M. Wieland, *Povestea lui Agaton*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 55.

Scanned with CamScanner

parabolă despre *fericire*, un catehism despre trăirea sub imperiul plăcerilor cantitative sau sub sfera senină a contemplării platonice a frumosului.

Agaton este tipul eroului care trăieşte viaţa ca experiment. Pus să traverseze cele mai neaşteptate peripeţii, ca şi Candid şi Zadig, Agaton găseşte drumul spre fericire numai prin plăcerea sublimată.

Tehnica romanului este digresivă. Naraţiunea şi descripţia se conjugă în modul de reprezentare a lumii. Eroii sensibili cunosc pasiunile purificatoare în mijlocul naturii. Coloritul peisajului anunţă romantismul. *„Un luminiş îi înfăţişă, între doi munţi, depărtatul apus de soare. Priveliştea fu de ajuns pentru ca simţămîntul nefericirii lui să piară. El se dărui cu totul entuziasmului pe care îl face să răsară în sufletele sensibile acest spectacol maiestuos.“*[1]

Cînd descrierea se opreşte asupra grupului uman, tabloul este pictural, ca marile pînze ale Renaşterii în care pătrunde o mişcare nouă. *„Cu părul zburînd vijelios, cu ochii rostogolindu-se în orbite, cu buzele spumegînde şi muşchii umflaţi de încordare, acele femei rătăcite făceau gesturi sălbatice de turbată veselie în timp ce-şi scuturau deşănţat tirsele în jurul cărora se încolăceau şerpi îmblînziţi ori clănţăneau huruitoarele...“*[2]

D. Kimpel precizează că *Agaton* nu a fost bine primit în cercurile iluministe. Lessing îl consideră remarcabil, destinat capetelor gînditoare, dar nepotrivit pentru cititorii vremii. Doar Blanckenburg afirmă că evoluţia romanului german nu putea fi concepută fără această operă.[3]

De fapt, ceea ce a reprezentat *Tristram Shandy* pentru romanul englez a constituit *Agaton* pentru cel german — o lectură destinată viitorului.

Spectrul romanului din epoca luminilor demonstrează expansiunea sa în cele mai variate zone ale existenţei. Lărgirea universului romanesc se produce concomitent cu utili-

[1] *Op. cit.*, p. 42.
[2] *Op. cit.*, p. 43.
[3] D. Kimpel, *Der Roman der Aufklärung*, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1967, p. 97.

Scanned with CamScanner

zarea celor mai frecvente procedee, încetăţenite mai tîrziu în romanul modern. Autobiografic sau impersonal, conceput din perspectiva unui scriitor omniscient sau bazat pe echivalenţa de informaţii dintre autor şi personajele sale, narativ sau analitic, sentimental sau realist, ataşat de evenimente sau de scenariul de idei, romanul reprezintă unica aventură literară izbutită a epocii luminilor, experimentele cele mai îndrăzneţe fiind acreditate de metamorfozele sale de mai tîrziu.

Scanned with CamScanner

Arta dramatică și polemicile dintre clasici și moderni. Degradarea tragediei. La fel cu *gîndirea filozofică și arta romanescă*, dramaturgia nu a avut nici ea pe parcursul secolului al XVIII-lea o evoluție unitară. Scriitori de prestigiu, ca Voltaire și Alfieri, au întreținut multă vreme ideea că o revitalizare a tragediei, intrată în declin prin însești scrierile tîrzii realizate de Racine și Corneille, este posibilă prin aprofundarea unor surse ale tragicului care au stat la baza capodoperelor acestor creatori ai teatrului clasic. La polul opus se situau reformatori de prestigiu ca Diderot, Lessing, Beaumarchais și Goldoni, care căutau cu febrilitate noi modalități de realizare a artei teatrale, susținute adeseori și de noi subiecte de inspirație.

În procesul acesta marcat de lupta complexă între spirtul tradițional și tentațiile novatoare, un loc de seamă îl dețin polemiști de mare virulență ca Sebastien Mercier, ca și unii poeți minori de genul lui la Motte Houdar, care reprezintă un ferment viu și eficient, apt să ducă la triumful modernilor.

Nu se poate face de asemenea abstracție nici de prezența unui spirit negator de mare prestigiu cum era acela al lui Rousseau, ale cărui principii despre teatru sînt cu totul străine de spiritul secolului luminilor. Evident că există în același timp și zone ale teatrului din secolul luminilor, în care tradiția clasică rămîne predominantă, ca în operele lui Lesage, teatrul lui Marivaux ca și al lui John Gay sau Sheridan, exprimînd, în schimb, unele ecouri din patrimoniul de idei vehiculat de gîndirea filozofică a vremii.

Tendințe cu totul diferite stau de asemenea la baza dramaturgiei lui Goldsmith, Goethe sau Schiller. Acestea anunță un spirit nou care se configurează prin preromantism și *Sturm und Drang*, după care în Germania asistăm la o nouă întoarcere spre izvoarele literare oferite de antichitate și Renaștere, cristalizate odată cu neoumanismul profesat de către Schiller și Goethe, la care aderă și alți scriitori ai vremii.

În peisajul acesta eteroclit pe care îl oferă dezvoltarea dramaturgiei din secolul luminilor, era firesc ca dezbaterile polemice să fie întreținute de prezența unor direcții diferite

Scanned with CamScanner

care pendulau între devotamentul față de tradițiile clasice, receptivitatea față de ideile noi ale secolului și spiritul înnoitor care căuta forme artistice inedite cu ajutorul cărora să poată exprima o nouă concepție despre lume. Elocvente pentru maniera în care ideile noi se sedimentau peste o estetică de factură clasicizantă sînt unele opere ale lui Voltaire, ca *Discursul despre tragedie* și *Scrisorile engleze.*

Admirator al lui Racine pe care îl elogiază în anumite studii, receptiv, în marginile unor limite foarte reduse, față de semnificația intrigii bazată pe evenimente, așa cum o concepuse Shakespeare, Voltaire rămîne un epigon al clasicismului, în primul rînd prin opiniile sale despre teatru.

Așa cum era concepută de Voltaire, estetica tragediei trebuia să aibă în vedere caracterul firesc al emoțiilor, respectarea regulii unităților și păstrarea replicii în versuri.

Ca și Racine, autorul *Zairei* pornește de la premisa că teatrul trebuie să se adreseze în primul rînd inimii. Spectaculară, tragedia poate împrumuta subiecte din epocile vechi, ca antichitatea sau Evul mediu, sau din diverse arii geografice, ca Orientul apropiat. Dar sentimentul fundamental care trebuie să domine în opera tragică e iubirea. Ea nu trebuie să degenereze însă, după părerea autorului, nici în scene galante, și nici în derivații pur ornamentale ale unei acțiuni politice. Iubirea reprezintă în concepția lui Voltaire calea care duce spre investigarea celor mai profunde sentimente ale ființei umane.

În același *Discurs despre tragedie,* scriitorul francez abordează și problema regulii celor trei unități care încep să fie contestate de către unii scriitori și esteticieni ai vremii ca Sebastien Mercier, în Franța, și, evident într-un alt context, Lessing și Goethe, în Germania. În disputa despre reguli exemplul cel mai frecvent la care făceau apel scriitorii era opera lui Shakespeare. Corelată cu această polemică este, în cele mai frecvente cazuri, dezbaterea despre teatrul în versuri sau în proză.

Pledînd pentru un teatru scris pentru întregul popor, Sebastien Mercier, bunăoară, se ridică atît împotriva regulilor, cît și a dramaturgiei în versuri.

La Motte Houdar merge și mai departe întrebîndu-se de ce nu pot fi lăsați și eroii din teatru să vorbească în mod firesc, ca toți oamenii, adică în proză. El consideră astfel că este

Scanned with CamScanner

nefiresc ca replica unui personaj să fie limitată la un anumit număr de silabe.

În contextul acestor dezbateri Voltaire își păstrează neschimbată poziția sa clasicizantă. El socotește că renunțarea la reguli este „un act de slăbiciune și de lipsă de idei". Și cum argumentul cel mai frecvent folosit de adversarii săi era opera lui Shakespeare, el recurge încă în această perioadă la formule ambigue de denigrare, încercînd să demonstreze că dramaturgul englez *„este un geniu plin de forță și rodnicie... dar lipsit de cea mai mică scînteie de bun-gust, și fără cea mai mică cunoaștere a regulilor"*[1].

Spirit irascibil, cuprins de febra polemicilor violente, Voltaire ajunge să-l numească pe scriitorul englez : *„monstru sălbatic... tîmpit"*, *Hamlet* fiind pentru el o tragedie fără sens. Este posibil ca modul acesta de apreciere să nu fie străin de o anumită reacție personală, plină de subiectivism, determinată de circulația tot mai intensă a teatrului shakespearian în Franța, datorită traducerilor lui Le Tourneur. Totuși, în mod nemărturisit influența scriitorului englez pare a fi cauza care îl determină pe Voltaire să acorde o mai mare pondere decît înaintașii săi modului de structurare a intrigii prin evenimente, teatrul clasic francez părîndu-i-se mult prea declamator. Istoricul literar german Heinz Kindermann cercetează contribuția lui Voltaire la dezvoltarea dramaturgiei și dintr-un alt unghi de vedere. El stăruie astfel asupra faptului că din 1760 scriitorul se complace mai mult în postura de regizor și critic de teatru, trupa lui Voltaire, ca manieră de interpretare, impunînd un anumit stil bazat pe atenuarea patetismului excesiv și pe specificul textului, pentru al cărui primat a pledat cu tenacitate. Ca regizor, Voltaire era preocupat de decoruri, cerînd însă renunțarea la excesele luxuriante și pompoase, și modificarea spațiului scenei, de unde spectatorii trebuiau scoși cu desăvîrșire.

Atașat de tradițiile clasicismului, nelipsit de o anumită receptivitate față de nou, Voltaire reprezintă un ciudat tip de epigon literar cu o educație estetică tradițională, care nu-l împiedică nici să aducă eroi naționali pe scenă, nici să imite unele tragedii ale scriitorului denigrat de el în formele cele mai violente. Bazate pe aglomerarea de evenimente, organizate

[1] Voltaire, *Opere alese*, I, ESPLA, București, 1957, p. 309.

Scanned with CamScanner

într-o intrigă cu structură piramidală, asemănătoare cu cea întîlnită în operele lui Corneille şi Racine, tragediile lui Voltaire constituie un autentic „teatru de idei". Scriitorul care afirmă că urăşte fabulele impostorilor, dar le iubeşte pe acelea ale copiilor, realizează un teatru bazat prin excelenţă pe alegorie şi parabolă.

Prin transferul unor trăsături ale epocii contemporane într-un plan fictiv, localizat într-o epocă sau arie geografică îndepărtată, dramaturgul face apel la teatru, aşa cum a făcut şi la eseu sau la proză, pentru a transmite anumite idei de largă circulaţie în epocă.

În acest spirit, Voltaire scrie tragedia *Brutus,* jucată la Paris în 1730 şi publicată în 1731. Faptul nu este singular în epocă. În Italia, Alfieri, animat de acelaşi spirit liberal, realizează şi el o operă pe aceeaşi temă. *Istoria Romei,* aşa cum fusese consemnată de Tit Liviu, le furnizează ambilor scriitori un pretext adecvat pentru a-şi exprima propriile idei.

Antidespotic prin excelenţă, Voltaire face din Brutus un exponent al spiritului liberal roman care luptă pentru apărarea republicii. Tragedia are o structură clasică, de mare rigoare compoziţională. Brutus este astfel personajul protagonist ; Tarquinius, regele detronat, este antagonistul, în vreme ce personajele de legătură. sînt reprezentate de uneltitorul Messala şi ambasadorul intrigant, Arons.

Voltaire realizează astfel în primul rînd o intrigă cu caracter politic. Ea este dublată însă de una de natură sentimentală, susţinută de un alt cuplu de personaje, reprezentat de Titus şi Tulia. .Dar cum Titus este fiul lui Brutus şi Tulia fiica regelui răsturnat, intriga sentimentală nu poate fi despărţită de cea politică.

În *Discurs asupra tragediei,* Voltaire s-a simţit obligat să explice această ciudăţenie, pe care ar fi putut-o semnala unii critici, prin necesitatea de a explora rolul pasiunilor profunde în cristalizarea caracterelor umane. De aceea, fuziunea între cele două planuri ale intrigii se produce în toate momentele de maximă tensiune a operei.

Planurile antitetice ale tragediei vizează astfel atît luptele politice, cît şi dramatismul marilor zbateri de conştiinţă, provocate de iubirea unor personaje provenite din două lumi antagonice.

Scanned with CamScanner

Dar în pofida aglomerării de evenimente, prima parte a tragediei are un caracter static. Evident că un dinamism elementar al intrigii nu poate fi contestat, dar el nu rezultă din prezența unor peripeții, ci din forța unor replici care trădează doar anumite opoziții de caractere și de idei. Retoric, versul voltairian subliniază tipul de replică apt să sugereze o atitudine. Consulul Brutus este astfel investit de scriitor cu patrimoniul de gîndire specific secolului luminilor. Tenta sa antimonarhică este elocventă :

Să se deprindă regii cu-această stare dreaptă,
Republica romană-i cu ei pe-aceeași treaptă,
Și va veni și ceasul cel hotărît de zei
Cînd au să plece capul supuși în fața ei.[1]

Dar acest spirit republican manifestă față de popor o atitudine plină de rezerve, care rezultă din cele mai multe texte social-politice sau literare din secolul luminilor. Poporul, spune el :

În dragoste și ură e orb, și poate fi
Umil și mîndru, slugă și despot într-o zi [2].

Semnificativ ni se pare pentru acest teatru de idei, lipsit de un puternic dinamism interior, faptul că conflictul fundamental latent nu se declanșează în cadrul cuplului antagonic principal reprezentat de Brutus-Tarquinius, ci în sfera celui format de Titus-Tulia.

Beneficiind din plin de lecția oferită de teatrul racinian. Voltaire transferă acest conflict pe planul conștiinței, drama pasională trăită de Titus și Tulia indicînd primii termeni specifici acestui gen de teatru tragic. Titus este prezentat de Voltaire ca un autentic erou corneillian, care trăiește o pendulare tragică între datorie și iubire. Și pentru el, ca și pentru personajele din teatrul lui Corneille și Racine, ambele alternative ce i se oferă au o pondere egală. De aceea, ieșirea lui din acest impas nu se poate produce decît prin moarte :

[1] Voltaire, *Opere alese*, I, ESPLA, 1957, p. 92.
[2] *Op. cit.*, p. 93.

Scanned with CamScanner

Grea osîndă mi-apasă viitorul
Ori scîrba, ori ocara.
Sînt Titus, trădătorul [1].

În această dispută provocată de dragoste şi de imposibilitatea opţiunii pentru o anumită alternativă, personajele care se polarizează în jurul său au rolul unui „cor antic", enunţător de judecăţi grave şi prevestitor de rău.

Prezenţa acestui „cor" de uneltitori şi intriganţi demonstrează de pe acum tributul pe care Voltaire, în mod tacit, îl plăteşte teatrului shakespearian. Privit din perspective multiple, Titus este definit la început de scriitor prin rezonanţa pe care o are comportamentul său în conştiinţa celorlalţi. Drama lui este reconstituită şi pe această cale, Messala, uneltitorul, este tipul martorului antagonist satisfăcut.

Mînia ce-l frămîntă, otrava ce-l îmbată,
Iubeşte pe prinţesă [2].

Voltaire realizează astfel fuziunea dintre intriga politică şi cea sentimentală care, deşi nu se armonizează niciodată pe un plan convergent, are mereu zone de comunicare. La zbuciumul sentimental, Voltaire adaugă neliniştea întrebărilor politice declanşate de abilul sol al regelui :

Ce despot e mai aspru ca duhul din senatul
Republicilor cele ce-au răsturnat regatul ?
Şi legile romane sînt aspre, sînt tirane.
. . . . . .
Poporul te înfruntă, senatul le subjugă... [3]

Înainte de a se cristaliza o ciocnire violentă, bazată pe evenimente, intriga este susţinută în exclusivitate de un anumit dialog socratic.

Într-o întreagă suită de scene, pe prim plan rămîne mereu Titus, pus de scriitor să formuleze singur alternativa tragică, de ordin istoric cu care el confruntă iubirea :

[1] *Op. cit.*, p. 121.
[2] *Op. cit.*, p. 101.
[3] *Op. cit.*, p. 108.

Scanned with CamScanner

Pot eu sluji tiranii pe care i-am înfrînt ? [1]

Voltaire face astfel eforturi notabile, pentru a-și introduce eroul în acest spațiu tragic al opțiunii cu care ne-a familiarizat dramaturgia clasică. Copleșit de iubire, Titus nu poate opta pentru datorie. De aceea, el trebuie să ispășească greșeala alegerii unui drum eronat, prin moarte, în vreme ce Brutus, tatăl său, optînd pentru datorie, este nevoit s-o consfințească prin sancționarea gravă a fiului său.

Dacă dialogul dintre Titus și Tulia este adesea artificial și lipsit astfel de un dramatism autentic, patetismul lui Brutus, ca tată îndurerat, are însă o grandoare viabilă :

> Hai sprijin drag, pe care-l speram la bătrînețe,
> Îmbrățișează-ți tatăl, deși te-a condamnat,
> Lovindu-ți crima, Roma s-admire moartea ta [2].

Voltaire își propune astfel să realizeze prin jertfă apoteoza tatălui, ca simbol al spiritului republican, iar prin moarte pe aceea a fiului, atras de pasiune și eroare.

Semnificativă prin enunțul unor principii iluministe, alegoria tragică despre Brutus are un caracter epigonic.

Dacă tragedia aceasta constituie astfel o alegorie despre libertate și luptă împotriva monarhismului despotic, *Zaira* (1732) este o parabolă despre *toleranță*. Mai aproape de formula teatrului shakespearian decît de aceea a tragicilor greci, Voltaire realizează prin sultanul Orosman un nou Othello, care ucide orbit de furia geloziei. Dacă parabola tragediei lui Voltaire s-ar fi oprit aici, ea ar fi fost doar o imitație mediocră. Dar autorul nu se limitează la explorarea geloziei, nefiind preocupat doar de realizarea unei noi tragedii pasionale, ci de conflictul aberant ce poate rezulta din antinomiile dintre iubire, credință și interesele de stat.

Intriga este în așa manieră structurată, încît această tragedie petrecută în vremea cruciadelor cu cavaleri, evenimente catastrofice și un epilog final exemplificator, să se

[1] *Op. cit.*, p. 126.
[2] *Op. cit.*, pp. 148—149.

Scanned with CamScanner

poată constitui într-o patetică lecţie despre toleranţă. De aceea peripeţiile modifică mereu unele situaţii previzibile încît caracterul aberant al relaţiilor umane, bazate pe agresiune şi prejudecăţi, să poată rezulta cu toată puterea. Cuplul fundamental este deci în aşa manieră conceput pentru a putea fi subliniate antinomiile religioase. Sultanul Orosman este îndrăgostit de frumoasa creştină Zaira, rămasă din copilărie la Ierusalim, unde se găseau ca prizonieri şi alţi francezi pentru a căror răscumpărare cavalerul Nerestan plecase în patrie spre a obţine sumele necesare.

Voltaire este însă un adept al „loviturilor de teatru", al peripeţiilor absolut neprevizibile, destinate să ţină locul proceselor psihice care solicitau o investigare complexă. De aceea intriga din *Zaira* este marcată de coincidenţe forţate, imbroglioure tragice, artificiale. Ca şi în teatrul absurd de idei, de genul celui cultivat de Camus, în *Zaira* tragicul este declanşat de un *malentendu*.

Sultanul acordă eliberarea prizonierilor cu excepţia regelui Lusignan. Îndrăgostită, Zaira acceptase căsătoria cu Orosman şi refuză întoarcerea în Franţa. În această etapă de evoluţie a intrigii Voltaire introduce prima lovitură de teatru : Zaira află că este sora lui Nerestan şi că amîndoi sînt fiii regelui prizonier.

Pe această cale scriitorul enunţă pretextul luptei dintre pasiune şi datorie, cu care ne-a obişnuit teatrul clasic.

Un bilet al lui Nerestan, trimis sorei sale, care începea cu formula obişnuită, „dragă Zaira", este cauza care declanşează gelozia tragică. Bănuită de trădare de către sultanul gelos, Zaira, care venea să-şi întîlnească încă o dată fratele, este ucisă cu pumnalul. Copleşit de durere, Nerestan îşi plînge sora, iar sultanul, după ce constată confuzia tragică, se străpunge cu pumnalul, nu înainte de a elibera toţi prizonierii.

În felul acesta ipostaza unui nou Othello este reeditată într-un context diferit. Critica a remarcat de multă vreme că în cazul în care biletul lui Nerestan ar fi început cu formula „dragă soră", nu „dragă Zaira", confuzia tragică nu ar fi avut loc. Dar alături de această ambiguizare artificială a situaţiilor declanşatoare de gelozie furibundă, există un fundal mai general al parabolei, caracterizat prin luptele religioase fanatice, care impune lecţia despre „toleranţă" a

Scanned with CamScanner

scriitorului iluminist. Unele situații aberante sînt create de scriitor în acest scop. Personajele sale nu izbutesc să capete complexitate și nu au nici adîncimea eroului cu structură unidimensională din tragedia clasică.

Caracterul programatic, tezist al teatrului lui Voltaire rezultă și din titlul unei opere ca *Mahomet sau fanatismul* jucată la Paris, după multe dificultăți, abia în 1742.

Pentru a combate fanatismul, dramaturgul francez realizează astfel încă o parabolă bazată pe un caz exemplificator care are un scop antisacral. Mahomet este în primul rînd dezeroizat, înfățișat ca un ins viclean, lipsit de scrupule, religia fiind pentru acest impostor doar un mijloc de asuprire a popoarelor.

Conflictul fundamental evoluează și de data aceasta între personajul protagonist, Mahomet, și antagonistul reprezentat de Zopire, șeriful din Mecca. În acest gen de teatru de idei, declararea conflictului se face printr-un limbaj agresiv, destinat să suplinească absența evenimentelor violente pe care abia le declanșează.

Întîlnirea dintre cele două personaje este caracterizată prin tipul acesta de replică agresivă, investită de autor cu o complexă forță de demitizare :

> Roșesc doar pentru tine
> a cărui viclenie ce știe să dezbine
> și țara a tîrît-o la marginea pieirii,
> tu cel ce-arunci sămînța rea a ticăloșirii
> și ai adus războiul cînd pacea era-n toi.
> . . . . . .
> Tiran al țării tale, așa-n lăcașul meu
> vii tu să-mi dărui pacea, vestind un Dumezeu ? [1]

Și de data aceasta Voltaire a realizat un transfer de realitate, conflictul de la Mecca, cu toate consecințele fanatismului și ale luptelor religioase, fiind doar un substitut al unor situații similare din vremea scriitorului.

Sporul actului tragic este realizat și de data aceasta de scriitor prin „lovitura de teatru". Personajul de legătură pus

[1] Voltaire, *Opere alese*, II, ESPLA, 1957, pp. 114—115.

Scanned with CamScanner

de Mahomet să-l ucidă pe Zopire este fiul acestuia. Dar sclavul Seide află adevărul doar după comiterea crimei. Lecţia parabolei rezultă din epilogul tragediei.

Dramaturgia lui Voltaire are un caracter polemic la fel cu scrierile în proză sau poemele sale epice. Polemica scriitorului este de idei. Personajele şi conflictele create slujesc în exclusivitate la propagarea unor principii. Inovaţiile sînt extrem de reduse. Ele vizează eroii naţionali, costumele, structura scenei şi regia. Sub influenţa lui Shakespeare, Voltaire nu mai respinge miracolul în artă *(Semiramis),* lărgind astfel sfera de alegere a subiectelor de la *Oedip* şi *Moartea lui Cezar* pînă la *Meropa.* Privită în ansamblu, opera sa dramatică aparţine unui epigon al clasicismului care nu mai poate reactualiza un gen ameninţat de perimare.

O altă tentativă de revitalizare a tragediei vine din Italia, fiind reprezentată de Vittorio Alfieri (1749—1803), care este un spirit liberal al epocii. Într-un eseu al său intitulat *Prinţul şi literele,* autorul afirmă : *„Adevăraţii scriitori sînt tribuni onoraţi ai popoarelor sclave, fiind sublimi şi naturali. Crescuţi în această demnitate, prin forţa şi entuziasmul lor, ei imprimă în inima popoarelor dragostea de adevăr, de ceea ce este just, măreţ şi util, reprezentînd libertatea care rezultă în mod firesc din toate acestea. Teatrul, proza, istoria, elocinţa, întreaga literatură devin astfel o şcoală vie a virtuţii şi a libertăţii. Asemenea opere vor fi fără îndoială interzise, împiedicate să apară, urmărite. Dar ele sînt citite, utile şi pe marginea lor se poate medita...*[1]“

În evoluţia teatrului italian, tragedia din veacurile anterioare nu a căpătat strălucirea celei din Franţa. Unele tradiţii clasice sînt reprezentate de Federico della Valle, Carlo de Dottori. Scipione Maffei realizează şi el o *Meropă* (1713), ca şi Voltaire în Franţa. Alfieri încearcă, la fel ca autorul *Zairei,* să facă din opera sa o tribună de luptă şi de idei. În prefaţa unui eseu al său, *Despre tiranie* (1777), autorul declară că paginile operei sale sînt dedicate ideii de libertate.

[1] Apud L. Thoorens, *Panorama des littératures,* Marabout Université, III, 1966, p. 220.

Scanned with CamScanner

Cunoscător profund al teatrului clasic, preocupat de problemele procesului de creație, Alfieri realizează o operă bogată, cu o tematică variată, specifică unei literaturi de tranziție care pendulează între clasicism, iluminism și preromantism. Autorul scrie tragedii de inspirație variată ca *Cleopatra, Filippo, Antigona, Maria Stuart, Brutus I, Saul.* Acestea demonstrează receptivitatea sa atît față de subiectele oferite de antichitate, cît și față de cele din alte epoci și arii geografice.

Bineînțeles că simpla selecție a unor subiecte de tragedie nu este elocventă pentru configurarea personalității unui dramaturg. În începuturile sale literare, după unele preliminarii lipsite de semnificație, Alfieri scrie *Filippo* (1775), tragedie inspirată de evenimentele desprinse din istoria Spaniei din vremea lui Filip al II-lea și a fiului său Carlos. Opera lui Alfieri pleacă astfel de la unele fapte istorice care stau și la baza dramei *Don Carlos* de Schiller și *Egmont* de Goethe.

Dramaturgul italian aduce o selecție proprie a evenimentelor care contribuie la cristalizarea intrigii și a sensului ei.

Filip al II-lea este reprezentat ca un exponent al tiraniei. Aceasta îl dezumanizează alienîndu-l în relațiile cu ființele cele mai apropiate. Acuzîndu-și în mod absurd fiul de atentat împotriva lui, Filip îl trimite la închisoare, punînd la cale să-i fie ucis în același timp cel mai apropiat prieten. Ca și în drama *Don Carlos* de Schiller, Alfieri păstrează și el acea dublă intrigă de factură politică și sentimentală. Oponent al tatălui său pe planul ideilor, Don Carlos este îndrăgostit și de soția acestuia, Izabela. Epilogul piesei este profund tragic, mult mai complex din acest punct de vedere decît la Schiller. Supus unor dure și aberante încercări, Don Carlos se sinucide, șansele lui de luptă împotriva tiraniei fiind total anulate. Regina îndurerată face la fel. Confruntat cu actele terorii, Filip apare ca un monstru neameliorabil. Opera se susține prin finețea investigației psihologice, concizia replicii și dramatismul pasiunilor devastatoare.

De la istoria Spaniei, Alfieri se întoarce și el, ca și dascălii săi din teatrul clasic, spre modelele oferite de cultura greacă și istoria romană. În *Antigona* (1776) regăsim aceeași

intrigă cunoscută din opera lui Sofocle. Dar în opoziţia dintre legea inflexibilă, reprezentată de regele tiran, şi acţiunea nonconformistă, Alfieri anticipează spiritul modern, punînd accentul pe Antigona. Laitmotivul luptei dintre libertate şi tiranie traversează şi tragediile *Agamemnon* şi *Orestia,* ca şi acelea inspirate de istoria romană în versiunea lui Tit Liviu, cum sînt *Virginia, Sofonisba, Brutus I, Brutus al II-lea* şi altele.

Semnificativă pentru arta de dramaturg a lui Alfieri mi se pare tragedia *Brutus I* (1786—1787). Spre deosebire de Voltaire, scriitorul italian realizează dinamica intrigii nu atît prin replicile socratice, care duc la înfruntarea de idei, ci printr-o imensă mişcare de personaje. Faptul acesta îl determină pe istoricul literar Vito Pandolfi să compare acea largă mişcare a poporului sau a soldaţilor şi a senatorilor, cu scenele de masă din unele tragedii ale lui Shakespeare, ca *Iuliu Cezar* şi *Coriolan.*

Alfieri nu-şi construieşte opera prin realizarea unor cupluri simple de personaje. Evenimentele de prim plan sînt oferite de revolta poporului roman, întemeierea republicii, conjuraţia monarhiştilor şi condamnarea lor. Opera aceasta tragică este spectaculoasă şi grandioasă, preferinţele scriitorului pentru asemenea scene fiind cunoscute. Alte tragedii sînt însă de la început sortite eşecului. În *Brutus al II-lea* (1782—1787) pasiunea excesivă pentru idei distruge opera ca spectacol, iar *Cea de-a doua Alcestă* demonstrează degradarea tragediei în melodramă.

Alfieri face astfel şi el un teatru de idei, dar acesta este mereu susţinut de fluxul evenimentelor. Dar ca şi la Voltaire, căutarea soluţiilor de revitalizare a tragediei, prin exploatarea aceloraşi vechi surse de inspiraţie, duce încetul cu încetul la degradarea acestei milenare specii literare, pe care excesul de teatralitate nu o mai poate salva.

Mai receptiv faţă de nou decît Voltaire, Alfieri nu a depăşit nici el decît în foarte puţine cazuri ambiţiile unui teatru abstract al cărui spirit liberator nu l-a putut însă salva de la perimare.

Dealtfel, cele mai multe încercări de continuare a tragediei se fac în acest sens, spiritul clasicizant fiind şi mai puternic în alte ţări unde ideile iluministe nu pătrunseseră încă în teatru, deşi se cristalizaseră de multă vreme în peisajul ge-

Scanned with CamScanner

neral al culturii. Addison scrie astfel o tragedie despre *Cato*, iar în Germania, Gottsched, care rămîne teoreticianul cel mai rigid al teatrului, publică un *Cato murind*. Spațiul acesta poetic steril nu mai era capabil să ducă la înnoirea tragediei în așa măsură, încît ea să-și recapete prestigiul.

De aceea rezervele față de tragedie, considerată un gen de teatru perimat, și polemicile privitoare la înnoirea artei dramatice se intensifică. Ele sînt formulate de personalități artistice cu o formație diversă, fiind exprimate în primul rînd în acele țări unde rezistența spiritului clasic față de tentațiile de inovare era foarte pronunțată.

Triumful dramei burgheze și premisele sale teoretice. Reflecții despre comedie. Opoziția față de tragedie duce în cele din urmă la impunerea unui nou gen de teatru reprezentat de *drama burgheză*. Ea vine din partea unor scriitori cu formație literară eterogenă ca : Diderot, Lessing, Sebastien Mercier, Beaumarchais și Goldoni, la care se pot adăuga apărătorii melodramei, ca Rousseau, sau ai „*comediei larmoiante*" ca O. Goldsmith.

Adeseori pledoaria esteticienilor și a dramaturgilor pentru drama burgheză este realizată concomitent cu cerința de diversificare și înnoire a comediei, al cărei univers tipologic trebuia să reprezinte specificul societății din acea vreme. [1]

O contribuție fundamentală în legătură cu dezbaterile privitoare la drama și comedia burgheză este reprezentată de eseul lui Diderot, *Despre poezia dramatică* (1758). Scriitorul francez pleacă de la specificul operei de teatru, stabilește deosebiri între diversele specii ale dramaturgiei, caută noi soluții, care merg de la specificul operei pînă la arta spectacolului.

Diderot nu se îndepărtează de conceptul artei ca *mimesis*. Teatrul face prin urmare parte din seria „artelor imitative". Dramaturgia are, după părerea sa, rostul de a sesiza „miezul lucrurilor", de a le „transpune fizic din natură". Dar coeficientul de imitare a realității este diferit în speciile de

[1] Vezi întreaga discuție în F. Gaiffe, *Le drame en France au XVIII-e, siècle*, Armand Collin, Paris, 1971.

Scanned with CamScanner

teatru. Dacă în tragedie selecţia de evenimente se face din istorie, care furnizează date reale, ficţiunea pe marginea acestora fiind mai redusă, în comedie poetul creează totul. Oricum, Diderot îi lasă scriitorului libertatea de a-şi alege subiectul după bunul său plac. În consideraţiile sale despre estetica teatrului, gînditorul francez pleacă de la Fontenelle. El pledează pentru o respectare elastică a unităţilor în teatru, precum şi pentru o intrigă simplă în care accentul să nu cadă pe aglomerarea excesivă a operei cu evenimente, ci pe capacitatea scriitorului de investigare a pasiunilor umane şi de reprezentare a unor caractere.

Diderot împarte dramaturgia în patru categorii fundamentale :

1 „Comedia veselă", care are ca subiect ridicolul şi viciul.

2 „Comedia serioasă", care vizează virtutea şi datoriile omului.

3 „Tragedia burgheză", al cărei obiectiv este reprezentat de moravurile domestice.

4 „Tragedia propriu-zisă", în a cărei sferă intră catastrofele publice şi marile nenorocini.

În consideraţiile sale din eseul *Despre poezia dramatică,* scriitorul acordă o deosebită atenţie dramei morale, teatrul fiind, în general, domeniul cel mai adecvat de dezbatere a unor probleme etice care ne determină să iubim virtutea şi să urîm viciul.

Diderot pledează pentru o anumită artă realistă, concepută din multe puncte de vedere în maniera clasicilor, dar care nu este lipsită de anumite implicaţii sentimentale. Influenţa lui Richardson se exercită cu discreţie asupra artei şi gîndirii sale estetice, fapt pe care îl constatăm şi la un alt inovator al dramaturgiei, ca Lessing.

Scriitorul francez cere o mai mare exactitate a scenelor, precum şi o precizare şi diferenţiere a caracterelor în funcţie de mediu şi profesiune. Artificiile din dramaturgia vremii sînt apreciate de el în mod diferenţiat. Dacă acceptă „loviturile de teatru", ca şi Voltaire, cere în schimb suprimarea valeţilor şi a confidenţilor care încarcă în mod excesiv spectacolul.

Nu se poate trece de asemenea cu vederea faptul că într-o epocă puţin preocupată teoretic de arta spectacolului, Diderot acordă o atenţie deosebită structurii scenei şi jocului

Scanned with CamScanner

actorilor. El este doar acela care cere scoaterea spectatorilor din scenă și introducerea celui de-al patrulea perete, care este cortina.

Preliminariile unei adevărate estetici a jocului actorilor rezultă din eseul său, *Paradoxul actorului* (1770). Diderot este cel dîntîi scriitor și estetician care încearcă să afirme și să legitimeze o motivație rațională referitoare la arta interpretativă a actorului. Teza fundamentală pe care scriitorul francez își propune să o ilustreze vizează faptul că actorul are nevoie de mai multă judecată și de mai puțină sensibilitate. După părerea sa, sensibilitatea excesivă este aceea care întreține mediocritatea, în vreme ce absența acesteia îi poate ajuta pe actori să atingă sublimul.

În sprijinul acestei teze de incontestabilă noutate în epocă Diderot aduce șapte argumente fundamentale :

1 Emoția nu se poate repeta la comandă. Dacă actorul se bazează pe sensibilitate, el devine inegal, prin urmare, bun într-o seară și slab în alta.

2 Atitudinea și compoziția sînt necesare, precum și o anumită transpunere, dar pentru a da viață personajelor actorul trebuie să se ridice prin inteligență la înălțimea rolului, dominîndu-și propriile emoții.

3 Procesul formării emoției nu este același în cazul unui eveniment obișnuit și al unei reprezentări estetice.

4 Actorul stăpîn pe mijloacele sale este cel matur și calm, nu tînărul prea impetuos.

5 Experiența a demonstrat că actorii care creează iluzia că sînt emoționați nu sînt.

6 Actorul se prezintă foarte bine nu în focul emoțiilor prime, ci după săptămîni întregi de lucru, cînd este blazat.

7 Ceea ce se pretinde actorilor se cere tuturor oamenilor superiori. Emoția este potrivnică funcțiilor intelectuale.

Pornind de la o demonstrație care vizează arta interpretării actorului, scriitorul francez ajunge în cele din urmă la formularea unor exigențe care au în vedere comportamentul intelectual superior, în general.

În pofida unor evidente exagerări, estetica intelectualistă, care își propune să demonstreze supremația rațiunii asupra emoției, nu a rămas fără ecou pe parcursul timpului. Con-

Scanned with CamScanner

cepţia lui Brecht despre „efectul de distanţare", care stă la baza esteticii antiaristotelice, nu este străină de principiile exprimate de scriitorul francez. Se ştie doar că, în anii de exil, dramaturgul german pusese bazele unei asociaţii de teatru denumită *Diderot-Geselschaft.*

Concepţia lui Diderot despre jocul actorului ne permite să vedem în el un anticipator al teoriei „efectului de distanţare" şi totodată un strălucit exeget al dramei şi al comediei burgheze.

Plecînd de la conceptul de artă ca *mimesis,* Diderot pune bazele unei estetici realiste, fundamentată pe anumite coordonate psihologice intelectualiste.

Dacă unele principii exprimate de Diderot nu au avut un larg ecou imediat în Franţa, numeroase sugestii desprinse din consideraţiile acestuia despre teatru au fost reţinute de esteticianul german Lessing.

Opera prin care acesta îşi propunea să îndrumeze dramaturgia germană pe o cale fertilă şi prin care se distanţa de clasicismul francez este *Dramaturgia de la Hamburg.* Cititorul se găseşte în faţa unui adevărat caleidoscop literar, justificat dealtfel şi prin finalitatea sa. *Dramaturgia de la Hamburg* a apărut iniţial în bucăţi izolate, între anii 1764—1769, însumînd recenzii şi dări de seamă asupra unor spectacole de la teatrul din Hamburg, cărora autorul, înclinat spre generalizarea estetică, le dă mereu o amplă justificare teoretică. În felul acesta sînt analizate unele piese de Corneille şi Racine, se fac ample referinţe la teatrul grec şi comedia romană, şi se emit judecăţi pline de profunzime asupra dramaturgiei lui Shakespeare. Lessing realizează o complexă teorie a genului dramatic în care sînt fixate coordonatele tragediei, ale comediei şi, în cele din urmă, ale dramei burgheze pe care avea s-o ilustreze prin propria sa creaţie artistică. Punctul de plecare este *Poetica* lui Aristotel. După exemplul grecilor, mărturiseşte autorul, a intenţionat să-şi intituleze opera *Didascalii din Hamburg,* dar a renunţat la această idee de teama de a nu fi acuzat de imitaţie. [1]

[1] Lessing, *Opere,* I, ESPLA, 1958, p. 141.

Scanned with CamScanner

Intențiile scriitorului sînt multiple. El precizează că *„Această dramaturgie va să țină o evidență a tuturor pieselor ce se vor reprezenta, și va să însoțească fiecare pas pe care arta, atît a poetului, cît și a actorului, îl va face aici."*[1]

Dar Lessing este un spirit critic prin excelență. Tentațiile sale inovatoare nu se manifestă numai prin judecățile severe referitoare la Corneille, Racine, Voltaire, ci și prin maniera liberă, personală, prin care interpretează *Poetica* lui Aristotel. După părerea sa, tragedia nu inspiră *mila* și *groaza*, ci *mila* și *teama*, gînditorul grec fiind, după părerea sa, *„înțeles greșit, tradus greșit"*.[2]

În pofida acestor amendamente aduse principiilor aristotelice, Lessing rămîne un adept al esteticii emoționaliste și totodată un decis apărător al artei investite cu o funcție etică. În considerațiile sale despre comedie (art. XXIX) atitudinea aceasta devine foarte evidentă. Abordînd problema comediilor de moravuri, Lessing sesizează un anumit specific local și național pe care acestea îl pot căpăta. El se întreabă cum poate fi găsită modalitatea cea mai firească de a le reprezenta pe scenele de teatru.

Admirația esteticianului german pentru dramaturgia din antichitate, conjugată cu cea pentru unii scriitori renascentiști, nu exclude anumite rezerve critice formulate față de clasicii francezi din secolul al XVII-lea, la care se adaugă năzuința de a fi exprimate unele cerințe specifice artei epocii și culturii în ambianța căreia trăia.

Lessing înțelege astfel semnificația unității de acțiune în antichitate și în cele din urmă corelatele ei privitoare la timp și spațiu în teatru, dar nu acceptă ca acestea să fie transformate în adevărate canoane constrîngătoare sau dogme în funcție de care să fie rostite anumite judecăți estetice. *„Din partea mea, Meropele lui Voltaire și ale lui Maffei ar putea să dureze opt zile și să se petreacă în șapte locuri din Grecia. Numai să aibă frumusețea care să mă facă să uit aceste pedanterii. Cea mai strictă respectare a regulilor nu poate să compenseze cea mai mică greșeală în caracterizarea personajelor."*[3]

[1] *Op. cit.*, p. 41.
[2] *Op. cit.*, p. 99.
[3] *Op. cit.*, p. 81.

Scanned with CamScanner

Fuziunea între principiile clasice şi moderne este aceea care dă nota specifică esteticii teatrale, formulată de Lessing. Esteticianul german se configurează astfel ca un exponent al motivaţiei cauzale, raţionale a faptelor personajelor, şi, totodată, ca un adept al reprezentării unui comportament general, cînd caracterul uman apare determinat de anumite împrejurări precise (art. XIX).

Dar aceste exigenţe vizează un teatru nou, populat cu personaje firești desprinse dintr-o altă lume, deosebită de acele „scheme supraumane" cu care ne-a obişnuit clasicismul francez.

Dacă universul tragediei este „o teodicee"[1], în care apare conflictul dintre om şi divinitate, în comedia burgheză trebuie să se configureze o lume reală, cu evenimente şi personaje desprinse din contemporaneitatea naţională. În felul acesta consideraţiile lui Lessing despre teatrul antic, renascentist şi clasic francez ancorează în definirea unor cerinţe relative la teatrul naţional, drama şi comedia burgheză găsindu-şi astfel un nou şi strălucit apărător. Scoţînd teatrul din sfera supranaturalului şi a canoanelor celor trei unităţi, Lessing îi precizează astfel o nouă funcţie socială şi etică, corespunzătoare cerinţelor majore ale gîndirii iluministe. De pe o altă platformă de idei decît Herder, Lessing se configurează ca un estetician clarvăzător care propagă o artă naţională, profund originală, inspirată din tradiţiile poporului german.

Una din poziţiile cele mai violente de negare a perspectivelor teatrului de factură clasică este formulată de Sebastien Mercier în *Despre teatru sau eseu despre arta dramatică* (1773). Scriitorul pleacă de la premisa falsităţii teatrului din secolul al XVII-lea pentru considerentul că a amestecat aventurile eroilor din antichitate cu sentimentele noastre.

Judecînd astfel teatrul din perspectiva cerinţelor contemporaneităţii, Sebastien Mercier precizează că tragedia s-a degradat într-un fel de farsă serioasă, bazată pe antecedente greu de înţeles, iar comedia a devenit şi ea falsă şi aridă,

[1] R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, p. 180.

Scanned with CamScanner

ceea ce o face să nu mai poată corespunde cerințelor epocii moderne.

Genul de teatru pe care Sebastien Mercier îl consideră adecvat timpului său este drama. Pledînd pentru o dramaturgie care să fie înțeleasă de toți spectatorii și care să poată aduce pe scenă oameni din păturile mijlocii, cu profilul lor caracteristic, scriitorul francez vede în dramă, ca și Victor Hugo mult mai tîrziu, o expresie a artei totale.

Eroul dramei nu mai este privit ca un personaj dominat de voință și rațiune, ca în tragediile lui Corneille, ci ca o ființă plină de sensibilitate.

Adversar al regulii celor trei unități și al teatrului în versuri, apărător al dramei capabile să iluzioneze și să contopească în structura ei toate celelalte specii de teatru, Sebastien Mercier este scriitorul care cere în plin secol al luminilor să fie adus poporul pe scenă și să se scrie pentru popor. Finalitatea teatrului, atît de mult dezbătută în această epocă, n-a declanșat nici o altă poziție mai răspicată ca aceasta.

Ni se pare în același timp semnificativ faptul că un excelent creator al comediei burgheze, cum a fost Beaumarchais, se arată deosebit de entuziasmat de rolul dramei burgheze, pe care a cultivat-o cu mai puțini sorți de izbîndă. În prefața dramei *Eugenia* (1767) autorul pledează în mod deschis pentru o dramă serioasă, a cărei superioritate asupra comediei ar rezulta și din efectele mai adînci pe care le poate avea asupra spectatorului. Prima chestiune de o notabilă importanță, abordată de autor, vizează necesitatea selectării unor teme și subiecte inspirate din contemporaneitate : *„Ce mă interesează pe mine, cetățean pașnic al unui stat monarhic din secolul al XVIII-lea, revoluțiile de la Atena și Roma ? Ce interes veritabil pot eu să am pentru moartea unui tiran din Pelopones, sau pentru sacrificiul unei tinere prințese din Aulida ?“*[1]

O altă problemă dezbătută de Beaumarchais în spiritul epocii sale este aceea a opțiunii sale estetice pentru teatrul

[1] Apud *L'art du théâtre,* antologie editată de O. Aslan, Editions Seghers, 1963, p. 204.

Scanned with CamScanner

în versuri sau în proză. Adeziunea lui pentru teatrul în proză are o multiplă semnificaţie. Stilul mai simplu, lipsit de podoabe excesive, dialogul neîncorsetat de rimă, absenţa iluziei nemotivate, toate acestea dau teatrului în proză o mai mare autenticitate, de unde necesitatea ca drama serioasă sau tragedia domestică să meargă pe această cale.

Prefeţele şi scrisorile explicative ale lui Beaumarchais, care însumează numeroase observaţii despre arta sa dramatică, sînt foarte bogate. Dar pledoaria aceasta pentru „drama serioasă", ni se pare cea mai elocventă. Lumea nouă pe care Beaumarchais o aduce în teatrul său capătă astfel o convingătoare şi strălucită justificare teoretică.

Dacă scriitorul francez se declară astfel adeptul „dramei burgheze" în Anglia, Oliver Goldsmith nu ezită să pună în lumină avantajele „comediei lamoiante". Genul acesta fusese cultivat şi mai înainte, dar prozatorul şi dramaturgul englez consideră că noua „comedie sentimentală" din secolul al XVIII-lea trebuie să aducă pe scenă aceeaşi lume pentru care optase şi Lessing sau Beaumarchais : *„Un nou gen de compoziţie dramatică a fost introdus, sub numele de comedie sentimentală, unde se arată mai mult virtuţile vieţii particulare, decît viciile, nefericirile mai mult decît erorile omeneşti stîrnind interesul piesei".*[1]

Oliver Goldsmith justifică necesitatea comediei sentimentale atît prin succesul ei şi facilitatea cu care este creată, cît şi prin capacitatea de amuzare a publicului, considerată de autor ca o cerinţă fundamentală.

Declanşată pe un alt plan al dezbaterilor estetice şi al opţiunilor literare, disputa îndelungată dintre clasici şi moderni nu-şi găseşte în această epocă literară de tranziţie o rezolvare tranşantă.

Ceea ce ni se pare de la început demn de reţinut în această complexă polemică despre regulile imuabile, despre teatrul în versuri sau în proză, despre conflictele etice şi sociale selectate din trecut sau din prezent, despre antinomiile istoricitate-anistoricitate şi imitaţie-originalitate este delimitarea

[1] *Op. cit.*, p. 200.

Scanned with CamScanner

spiritelor epigonice clasicizante și constituirea nucleului modern care apăra drama și comedia burgheză.

Determinată deseori de opoziția sau adeziunea față de teatrul shakespearian, înnoirea teoretică a concepției despre teatru este susținută în numeroase arii de cultură, prin opere literare profund viabile. Într-o vreme în care tragedia de factură clasică găsea din ce în ce mai puțini adepți, fiind socotită un gen perimat, drama și comedia burgheză înregistrează o deosebită eflorescență. Evident că nu întotdeauna cantitatea imensă de teatru care s-a scris în acest secol poartă și amprenta unei calități artistice indiscutabile. Exemplele care se pot recolta din istoria dramei ni se par elocvente. Atît Diderot, cît și Beaumarchais, Marivaux, Goldsmith și Lessing scriu drame burgheze. Dar din această impresionantă suită de autori care experimentează noul gen de teatru pentru care pledează, dramaturgia lui Lessing deține un loc deosebit. Începuturile activității sale nu indică o direcție precisă. În suita experiențelor de tinerețe trebuie situate opere ca *Tînărul savant*, jucată în 1749, fragmentul din *Samuel Henzi*, precum și comediile *Liberul cugetător* și *Evreii*, care datează din același an. În 1759 realizează tragedia *Philotas* de inspirație sofocliană și începe să scrie *Faust*, care nu ajunge să depășească stadiul de fragment.

Încercările de tinerețe ne permit să întrevedem elogiul spiritului republican și al ideii de revoluție, precum și năzuința scriitorului de a-și căuta alte modele decît cele pe care i le putea oferi dramaturgia franceză. Opera cu care Lessing se impune pe scenele germane este *Miss Sarah Sampson*, jucată la Frankfurt (1755) cu un succes notabil care se repetă mai tîrziu și în Franța. [1]

Opera aceasta este de fapt o dramă larmoiantă în genul celor cultivate de Goldsmith, dar motivul seducției și sancțiunea răului amintesc mai degrabă conflictele din romanele sentimentale scrise de Richardson. Cazul unui scriitor de formație iluministă care scrie drame sentimentale nu este izolat. Diderot care realizase un entuziast elogiu lui Richard-

[1] Cf. V. Pandolfi, *Histoire du théâtre*, II, Marabout Université, 1968, p. 313.

son, face același lucru atît în teatru, cît și în romanul său *Călugărița*. Așa cum pe plan filozofic elogiul rațiunii nu a exclus pe tot parcursul epocii luminilor cultul sentimentului, la fel și în teatru coexistența dramei larmoiante cu parabola de idei rămîne mereu posibilă.

Lessing se impune deci pe scenele germane cu o asemenea dramă sentimentală, populată cu personaje virtuoase și ingenue și tipuri demonice de vicioși. Conflictul dintre bine și rău este explorat cu precădere de acest scriitor moralist care nu ezită nici o clipă să facă elogiul omului bun în creația sa literară.

Într-o conferință despre Lessing (1829) H. A. Korff afirmă pe bună dreptate că omul modern, al cărui elogiu îl face dramaturgul german în opera sa, se caracterizează prin trei trăsături fundamentale : „libertate", „idealism" și „toleranță". [1]

Într-adevăr, eroii lui Lessing fac din idealul etic o adevărată religie a existenței lor pentru care sînt întotdeauna gata să se jertfească. Itinerariul existenței lui Miss Sarah Sampson, Telheim, Emilia Galotti, Nathan rămîne ilustrativ în acest sens.

Miss Sarah Sampson este o dramă sentimentală tipică despre seducție, eroare, culpabilitate, răzbunare și iertare. Personajele sînt în așa fel concepute de autor încît să poată întruchipa atitudini fundamentale cu un caracter exemplificator. Spiritul moralist al lui Lessing se face de pe acum simțit. De aceea drama sa este în așa fel concepută încît să poată căpăta caracterul unei parabole. Ca și Lovelace din romanul lui Richardson, Mellefont este în această dramă seducătorul prin excelență. Dragostea pentru Sarah și viața simplă pe care aceasta o trăiește într-o modestă casă de provincie îl determină să-și schimbe viața. Dar trecutul său este prea apăsător pentru ca ieșirea din această criză să poată căpăta un caracter fericit. Autorul introduce în evoluția conflictului pe diabolica Marwood, iubita de altădată a lui Mellefont. Ea o otrăvește pe Sarah în momentul în care tatăl ei era gata să accepte unirea celor doi tineri ; Sarah moare nu înainte de a cere pentru Marwood o generoasă iertare. Disperat, Mellefont se sinucide peste cadavrul

[1] H. A. Korff. *Lessing, Kleist, Schiller, Koehler und Amelang*, Leipzig, 1961, p. 7.

ei, iar Arabella, fiica lui Mellefont și a lui Marwood, este adoptată de tatăl victimei.

Drama lui Lessing este astfel aglomerată cu numeroase surprize, evenimente violente, morți precipitate, totul fiind proiectat pe un fond general de profundă umanitate.

Construită după modele engleze, drama creată de Lessing este plină de artificii destinate să sporească implicațiile sale eticiste. Dar superlativele morale ale eroilor săi sînt mereu anihilate de un cadru ostil, de unde nota de patetism lacrimogen a acestor zbateri fără sens.

Dacă *Miss Sarah Sampson* este o dramă sentimentală, *Minna von Barnhelm* (1763—1767) reprezintă un amestec fericit de comedie și dramă serioasă, fapt care nu-i împiedică pe unii istorici literari germani să o considere „Prima comedie clasică germană“ [1].

Ceea ce conferă o valoare deosebită acestei opere este în primul rînd faptul că atacă o temă ce reprezintă evenimente desprinse din viața Germaniei. Acțiunea piesei este plasată de autor în timpul războiului de șapte ani. Conflictul este iarăși de natură etică. Cu acesta sînt împletite mici drame și comedii sentimentale, replici antirăzboinice și antimilitariste, pasaje elocvente despre egalitatea dintre sexe etc. Comedia aceasta serioasă are, de fapt, o dublă acțiune. Conflictul principal însumează cuplul Telheim-Minna, iar cel secundar pe Werner și Francisca. Procedeul acesta al acțiunilor paralele și al cuplurilor care dau o anumită simetrie operei este frecvent întîlnit în comedia clasică. Dar ceea ce deosebește opera lui Lessing de dramaturgia clasică este în primul rînd faptul că aici atît personajele care reprezintă lumea de sus, cît și acelea selectate din rîndul slujitorilor sînt privite în aceeași lumină favorabilă.

Conflictul operei este generat și în acest caz de o eroare și de excesul spiritului de autojertfire al victimelor, de unde amestecul permanent de dramă cu un ton grav și de comedie larmoiantă. Pe plan etico-social, victima este reprezentată de maiorul Telheim. După faptele de glorie din timpul războiului de șapte ani este demis din armată și suspicionat de acte necinstite. O victimă este și Minna, partenera sa, pără-

[1] Vezi *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, Hrsg. H. J. Geerdts, Berlin, 1965, p. 185.

sită de el dintr-un excesiv spirit de onoare, care nu poate tolera degradarea, fie ea chiar aparentă, nici în viața sentimentală.

Intriga din *Minna von Barnhelm* este concepută ca un voiaj dictat de descoperirea unui adevăr afectiv, care se conjugă însă în mod implacabil cu unul de ordin etic. Traiectul acesta plin de obstacole tragicomice duce în cele din urmă la realizarea unei duble consonanțe sentimentale. Din operă nu lipsesc nici travestirile, recunoașterile, imbrogliourile comice etc. De fapt, conflictul dintre Minna și Telheim este doar aparent. El este întreținut de cauze exterioare lor. De aceea nu dispare decît odată cu anularea acestora. Se poate spune că adevăratele surse ale conflictului din această operă sînt determinate de antinomia dintre o fericire conjugală mult dorită și eroarea unui sistem de care individul nu se poate elibera singur.

Procedeele de detaliu folosite de dramaturg poartă amprenta comediei clasice. Minna îl caută pe maiorul Telheim printr-un lung voiaj prin țară. Acesta este dat afară din camera de hotel unde avea să poposească iubita sa. Apare apoi primul semn de recunoaștere, reprezentat de inel, după care cuplul principal se angajează într-un dialog susținut cu argumente desprinse din patrimoniul gîndirii iluministe.

Antinomia care se dezvăluie este între sentiment și rațiune, la fel ca și în teatrul clasic, dar baza ei etică apare mult mai pronunțată. Onoarea devine o adevărată religie a protagonistului :

„MINNA ... Ești un om nefericit dacă nu mai iubești pe nimeni.

VON TELHEIM Ai dreptate domnișoară, un nefericit nu mai trebuie să iubească pe nimeni. Își menține nefericirea dacă nu poate să cîștige această izbîndă asupra lui însuși ; dacă e în stare să accepte ca cei pe care îi iubește să se împărtășească din nefericirea lui... Ce grea este această izbîndă !... De cînd rațiunea și necesitatea mi-au poruncit s-o uit pe Minna von Barnhelm, cîtă osteneală mi-am dat !...“ [1]

[1] Lessing, *Opere*, II, 1958, p. 136—137.

Scanned with CamScanner

Replica eroinei este construită în același spirit, dictat de specificitatea dialogului socratic.

„MINNA Dar fă-mă și pe mine să pricep cît de rațională e rațiunea aceea, cît de necesară e necesitatea aceea." [1]

În fața acestei alternative, Lessing, moralistul, pune în lumină capacitatea de jertfire a eroului său, rezultată din renunțare.

„VON TELHEIM Eu sînt Telheim concediatul, ultragiatul, schilodul... Dumneata celui dintîi i te-ai făgăduit : vrei să-ți ții cuvîntul față de-al doilea". [2]

În felul acesta o profundă motivație afectivă se ciocnește cu un complex, dictat de un traumatism de ordin etico-social, rezultat dintr-o eroare.

Mesajul suveranului anulează această eroare. Consonanța celor doi tineri devine deplină numai atunci cînd Telheim renunță la cariera militară în favoarea unei depline fericiri conjugale.

Comedia lui Lessing are astfel un final optimist. Telheim și Minna, Werner și Francisca, se căsătoresc. În cursa lor după fericire oamenii animați de idealuri generoase izbutesc, chiar dacă acestea sînt barate de numeroase obstacole. Lessing realizează astfel cea dintîi comedie germană valoroasă, inspirată din viața poporului german. De aceea, el este socotit pe bună dreptate un adevărat pionier al teatrului național german. Satira la adresa prusacismului și a spiritului mercenar nu poate fi trecută cu vederea.

Idealismul etic profesat de scriitor în această operă nu poate fi despărțit de sentimentul profund al demnității umane, nici de elogiul unor autentice convingeri patriotice. În pofida construcției deficitare și a dialogului adeseori plictisitor și lipsit de dinamism, *Minna von Barnhelm* deschide calea unui nou gen de teatru în cultura germană.

Un alt pas mai departe pe acest itinerar deschis va fi realizat tot de Lessing cu drama sa *Emilia Galotti* (1772). Sensul alegoric al operei nu este greu de descifrat. Pretextul unei curți italiene corupte nu reprezintă nimic altceva decît un elementar transfer al realității germane într-un alt climat, pentru a fi evitate riscurile cenzurii. Anticipînd mișcarea

[1] *Op. cit.*, p. 139.
[2] *Op. cit.*, p. 139.

Scanned with CamScanner

sturmistă, Lessing atacă tarele absolutismului feudal cu o violenţă nemaiîntîlnită pînă atunci în literatura germană. Dacă motivul fetei ingenue violentată de un suveran tiran era mai vechi în teatru, amploarea satirei cunoaşte puţine anticipări în literatura spaniolă şi italiană.

Spre deosebire de *Minna von Barnhelm*, considerată o dramă analitică în care adevărul este dezvăluit lent, *Emilia Galotti* reprezintă un spectacol profund dramatic despre consecinţele nefaste ale absolutismului. Anumite motive întîlnite în *Miss Sarah Sampson* şi în *Minna von Barnhelm* fuzionează în această dramă cu bogate implicaţii sociale.

Seducţia, eroarea tragică a victimei, gelozia, răzbunarea intră în structura conflictului din această operă cu ambiţii shakespeariene. Personajele au o distribuţie funcţională bine determinată. Tiranul seducător, uneltitorul, amanta abandonată, tînăra ingenuă, tatăl dezonorat, logodnicul ucis indică scara socială a personajelor angajate într-un conflict violent, soldat cu pierderea mai multor vieţi.

Într-o epocă în care scriitorii germani nu-şi puteau permite libertăţi prea mari, Lessing concepe astfel o alegorie în care caracterul nociv al absolutismului este denunţat prin consecinţele pe care le are asupra destinului personal al indivizilor al căror itinerar spre fericirea calmă este definitiv distrus de o forţă superioară lor. Lessing stăruie astfel, în limitele posibile, asupra raportului antinomic dintre individ şi sistem, judecat din perspectiva unei drame sentimentale, lăsînd doar să se înţeleagă celelalte consecinţe sociale mult mai ample.

Prinţul Hettore Gonzago se îndrăgosteşte subit de Emilia Galotti. Pornind de la acest fapt, Lessing construieşte o dramă cu evenimente violente care sînt generate unele de altele. În ziua căsătoriei, Emilia este răpită de Marinelli, iar contele Apiani, logodnicul ei, este ucis. După această primă secvenţă tragică scriitorul aduce pe prim plan pe Odoardo, tatăl dezonorat, şi pe contesa Orsina, amanta geloasă şi disprețuită. Violenţa noilor sentimente declanşează alte epiloguri tragice. Drama unui ducat condus de un prinţ tiran, lipsit de orice scrupule, începe să se configureze. Sentimentele de revoltă ale celor ultragiaţi de prinţ sînt legitime. Lessing nu ajunge însă la o rezolvare romantică a sancţionării celui vinovat dar puternic. Dimpotrivă, sancţiunea etică vizează în aceeaşi măsură pe victimă şi pe uneltitor.

Scanned with CamScanner

De aceea epilogul acestei piese cu o intrigă bine construită continuă să fie mereu discutat, apărat și contestat de către diferiți istorici literari.

Din spațiul claustrat în care a fost adusă de către seducătorul ei, Emilia, asemenea eroinelor raciniene, nu găsește altă soluție de evadare decît prin moarte. De aceea îi cere lui Odoardo, tatăl cel revoltat și dezonorat, s-o ucidă pe ea, nu pe prințul cel ușuratic. Logica victimei rezultă și ea din idealismul etic excesiv al scriitorului, care-l determină să-și investească personajele ingenue cu o imensă capacitate de jertfire. Dialogul dintre tată și fiică, construit pentru a justifica actul uciderii, este ilustrativ, dar nu și convingător ca motivație psihologică. Argumentele aduse de criticul german Paul Rilla pentru justificarea lui prin relațiile de forțe ale epocii, sînt desprinse din arsenalul cel mai îndoielnic al sociologismului elementar :

„EMILIA O, tată, dacă te-aș ghici... Dar nu, nici tu nu vrei asta. De ce ai tremura în acest càz ? (Cu amărăciune în glas în vreme ce desface trandafirul.) Odinioară a fost într-adevăr un tată, care, pentru a-și scăpa fata de rușine, i-a înfipt cuțitul în inimă, dîndu-i astfel pentru a doua oară viața. Dar asemenea fapte au fost odată ! Asemenea părinți nu mai există !

ODOARDO Ba mai sînt, fiica mea, mai sînt. (Înjunghiind-o.) Doamne, ce-am făcut ?“ [1]

Piesa culminează astfel cu uciderea victimei, comisă de un tată intransigent, destinat să reprezinte simbolul rigorismului moral. Dar drama aceasta, cu vădite intenții antiabsolutiste, se încheie prin proiectarea durerii generale asupra prințului feudal, cutremurat de consecințele actului său și umanizat prin durere :

„PRINȚUL ... Doamne ! Nu e de ajuns, spre nenorocirea lor că prinții sînt și ei oameni ; mai trebuie ca însuși diavolul să-și ia chip și înfățișare de prieten al lor ?“ [2]

Sancționarea prin moarte a uneltitorului asupra căruia este proiectată întreaga răspundere ni se pare a fi o reminiscență a tragediei clasice, care demonstrează că nobilii comit răul doar incitați de personaje diabolice, provenite din alte medii.

[1] *Op. cit.*, p. 374.
[2] *Op. cit.*, p. 376.

Scanned with CamScanner

În pofida acestei rezolvări puțin justificate a conflictului, drama *Emilia Galotti* a avut un larg ecou în epocă, influențîndu-i mai ales pe scriitorii din *Sturm und Drang*. Nici *Clavigo* de Goethe și nici *Intrigă și iubire* de Schiller nu pot fi just evaluate fără să fie luată în considerație această remarcabilă anticipare.

Concepută în aceiași termeni ai opoziției dintre bine și rău, drama *Emilia Galotti* aplică rigorismul moral profesat de Lessing asupra unui fundal social-istoric bine determinat.

Dar opera de teatru în care scriitorul german avea să exprime în modul cel mai complex concepția sa despre egalitatea dintre oameni și dintre popoare, ca și despre toleranța religioasă rămîne drama parabolică în versuri *Nathan înțeleptul,* realizată din noiembrie 1778 pînă în mai 1779. După ce scriitorul angajat în polemica dintre catolici și protestanți n-a mai putut continua această dezbatere, și-a propus s-o exprime literar prin parabola introdusă în teatru.

Toate datele fundamentale selecționate de către Lessing pentru susținerea conflictului acestei drame parabolice trebuia să aibă un caracter exemplificator. Opera aceasta cu caracter demonstrativ era menită să-i convingă pe spectatori de necesitatea toleranței religioase, idee cardinală ce străbate întregul iluminism, care și-a găsit o amplă expresie și în tragediile lui Voltaire.

Pentru ilustrarea ideii de toleranță, Lessing caută contextul cel mai ilustrativ. Acțiunea din *Nathan înțeleptul* se petrece pe vremea cruciadelor, la sfîrșitul secolului al XII-lea. Desfășurarea evenimentelor fundamentale care susțin conflictul operei însumează personaje reprezentative ca sultanul Saladin, înțeleptul și năpăstuitul evreu Nathan și templierul creștin acoperit de mister, care fusese eliberat de sultan din prizonierat. Lessing construiește în așa fel intriga din această parabolă despre toleranță, încît cele trei personaje fundamentale, din trei zone diferite de viață, să fie angajate în elucidarea acelorași mistere și în cele din urmă în apărarea aceluiași ideal.

Ca toate piesele din acea vreme, *Nathan înțeleptul* are o intrigă bazată pe anumite enigme, recunoașteri, stabiliri de paternități, procedee frecvent întîlnite în comedia clasică și în melodrama secolului al XVIII-lea.

Scanned with CamScanner

Protagonistul operei este Nathan, personaj care la fel cu sultanul Saladin, este împrumutat din unele povestiri ale lui Boccaccio din *Decameronul,* unde Nathan purta numele de Melchisedec.

Nathan este omul bun prin excelență. Supus celor mai cumplite încercări, el nu poate fi corupt de nimic și nu poate face rău nimănui.

Omul bun de la natură, destinat să rămînă același în confruntarea cu cele mai tragice evenimente-limită, constituie un adevărat laitmotiv al filozofiei și al literaturii din secolul luminilor. Rousseau îl teoretizează, dar rămîne aproape de imaginea înțeleptului sălbatic întîlnită și la unii antecesori ai săi. Goldsmith creează un autentic erou literar prin pastorul din Wakefield din romanul cu același nume, reluînd același motiv, evaluat însă dintr-o altă perspectivă în melodrama sa, *Omul bun din fire.* Fielding țintește spre același scop cu pastorul Adams din *Joseph Andrews,* Voltaire realizează și el o parodie pe marginea aceluiași concept, în *Candid,* iar Goethe pleacă, de fapt, de la aceeași premisă în capitolul despre pactul dintre Dumnezeu și Mefisto din *Faust.* Nathan ni se pare că face însă parte din aceeași familie de spirite cu pastorul Primrose din romanul lui Goldsmith.

Traiectul existențial al lui Nathan se compune dintr-o suită de obstacole tragice în fața cărora eroul reacționează cu aceeași bunătate și generozitate înțeleaptă.

Familia lui fusese în întregime distrusă de cavalerii din cruciade, dar el nu ezită să adopte o copilă creștină cu un trecut misterios pe care o educă însă în spiritul toleranței și al înțelegerii dintre oameni. Cînd este plecat într-o lungă călătorie de afaceri îi ia casa foc, iar Reha este salvată de la moarte de un misterios templier creștin care se găsea la Ierusalim. Dar nici iubirea fetei, nici recunoștința lui Nathan nu sînt acceptate la început de cavalerul creștin din cauza prejudecăților pe care le avea față de evrei. Replica acestuia poartă amprenta erorilor pe care Lessing își propune să le înlăture :

TEMPLIERUL
Faceți-mi de-aici nainte
Plăcerea cel puțin de-a nu mă mai
Cunoaște. Scoateți, rogu-vă, din joc

Pe tată, căci evreul e evreu.
Eu sînt şvab dintr-o bucată. Chipul
Fetei de mult din suflet mi-a ieşit
Dacă vreodată a fost în el. [1]

Ca şi în *Minna von Barnhelm* şi în această nouă dramă analitică adevărurile sînt dezvăluite parţial şi lent. De aceea, intriga rămîne mereu un itinerar pasionant spre dezvăluirea unei enigme totale. Proiectarea judecăţilor negative despre cei de altă credinţă continuă pînă la elucidarea unor mistere genealogice, demonstrînd absurditatea unor astfel de opinii. Sittah, sora sultanului, vorbeşte astfel ca musulmană, în acelaşi limbaj despre creştini :

Tu nu cunoşti cine sînt creştinii !
Mîndria lor e doar creştini să fie
Nu oameni . . . . . .[2]

În faţa învrăjbirilor naţionale şi religioase, doar înţeleptul Nathan pledează pentru egalitatea între oameni, el fiind de fapt, prin comportamentul şi ideile sale, exponentul principiilor scriitorului :

Veniţi, prieteni să fim ! Dispreţuiţi
Cît vreţi poporul meu. Nu ne-am ales
Poporul nostru nimeni dintre noi.
Sîntem poporul nostru noi ? Ce-nseamnă
În cele din urmă acest cuvînt :
Popor ? Creştinul sau evreul este
Mai mult creştin, mai mult evreu decît
Om ? . . . . . .[3]

În acelaşi scop Lessing face şi o sugestivă apologie a ideilor prin care Nathan îi răspunde lui Saladin la întrebarea despre superioritatea unei religii asupra alteia. Introdus în operă într-o manieră artificială, apologul inelului se justifică prin năzuinţa de atestare a principiilor parabolei.

[1] Lessing, *Opere*, II, 1958, p. 425.
[2] *Op. cit.*, p. 433.
[3] *Op. cit.*, p. 461.

Dar Lessing nu construiește o dramă de idei în care conflictul să fie pur ideologic. Scriitorul inventează mereu alte situații exemplificatoare, pentru a zădărnici prejudecățile naționale și religioase. Templierul misterios află în cele din urmă că Reha este o creștină cu o origine necunoscută, fiind adoptată de Nathan. Un călugăr îl informează pe Nathan că identitatea cavalerului german este și ea cel puțin în parte falsă.

Gata să fie pedepsit de patriarhul creștin pentru intențiile sale bune, Nathan izbutește să dezvăluie identitatea unor personaje din operă. Ca și Voltaire, Lessing nu evită nici el lovitura senzațională de teatru. În felul acesta, Saladin află că Reha și templierul Filnek sînt frați, că Sittah este și ea înrudită cu ei, și ca tatăl lor este însuși fratele sultanului, căsătorit cu o creștină, dar dispărut și mort de multă vreme.

Lovitura de teatru care duce aici la stabilirea unor exacte identități țintește spre aceeași demonstrație : toate prejudecățile naționale și religioase sînt absurde, oamenii fiind oameni doar prin umanitatea lor profundă.

În pofida unor excese melodramatice, rezultate din coincidențele forțate și a actelor excesive de generozitate care duc spre imaginea unui om angelic, la care se adaugă pe plan compozițional numeroasele episoade neintegrate organic în fluxul general al intrigii, *Nathan înțeleptul* rămîne cea mai convingătoare piesă de teatru din cultura germană, prin care se propagă un mesaj iluminist de înaltă ținută umanistă.

Pe alt plan *Nathan înțeleptul* constituie încă o dovadă că granița dintre drama burgheză și melodramă este foarte greu de stabilit, deoarece frecvente procedee din melodrama secolului luminilor, ca și o anumită viziune idilică asupra omului, pătrund și în teatrul de idei al scriitorilor raționaliști. Mai mult, prin *Miss Sarah Sampson* devine și mai evident faptul că un scriitor rațional, de talia lui Lessing, cultivă în mod direct melodrama construită după tiparele teatrului sentimental englez din acea vreme.

Din această cauză se impune să precizăm încă o dată că atît în domeniul romanului, cît și al dramaturgiei și al poeziei, nu se poate stabili o identitate între literatura de factură iluministă și literatura din secolul al XVIII-lea la modul general, care poate păstra încă o foarte puternică tentă

clasicizantă sau anticipează, prin cultul sentimentului preromantismul.

Desigur că elogiul sentimentului nu constituie un criteriu în sine de extrapolare a unor opere literare din patrimoniul iluminist. *Călugărița* lui Diderot reprezintă un exemplu ilustrativ de roman sentimental care propagă idealuri iluministe, iar unele drame ale lui Lessing demonstrează același lucru.

Așa cum filozofia iluministă nu exclude cultul sentimentului, sau mitul omului bun, la fel nici creația literară nu rămîne în afara acestui amestec eterogen de sentimente și principii.

Bineînțeles însă că fenomenele literare nu sînt întotdeauna atît de limpezi încît să poată fi disociate cu ușurință și integrate în anumite direcții precise de gîndire și creație. Teatrul englez, de pildă, nu permite decît afilierea unor foarte puține opere la patrimoniul iluminist.

Întîlnită și în roman, situația apare și mai elocventă în teatru. Prelungirile ecourilor clasicizante, pe de o parte, recrudescența sentimentalismului, pe de altă parte, fac ca aria iluministă propriu-zisă să fie foarte restrînsă în creația literară.

Metamorfozele comediei. În primele decenii ale secolului al XVIII-lea, în Anglia se prelungește ecoul teatrului clasic comic de genul celui cultivat de W. Wycherley și W. Congreve.

Teatrul iluminist cu o puternică tentă politică, așa cum erau comediile lui Fielding, este respins cu violență de cenzură. Dificultățile de această natură, pe de o parte, evoluția gustului publicului burghez, captivat de drama larmoiantă facilă, pe de altă parte, determină evoluția teatrului englez pe o pantă sentimentalistă cu puține rezultate artistice notabile.

Excesul de sensibilitate și tandrețe, generozitatea împinsă la exces, universul pastoral intră în sfera acestui gen de teatru minor care a constituit o adevărată modă pentru publicul puțin cultivat. Începutul în această direcție îl fac unii scriitori cunoscuți ca Richard Steele și George Lillo, care în *Negustorul din Londra* (1731) propagă idealul vieții burgheze. Dar

excesele aberante ale melodramei sentimentale se întîlnesc la Hugh Kelly și Richard Cumberland. [1]

Ceea ce ni se pare semnificativ pentru unii dintre dramaturgii englezi, indiferent de genul în care scriu sau de valoarea operelor lor, este faptul că *mitul omului bun*, întîlnit și la Lessing, stîrnește un larg interes, fiind evident, de pildă, atît în melodramele lui Goldsmith cît și în comediile lui Sheridan.

Faptul acesta constituie încă o dovadă că, în pofida deosebirilor determinate de anumite specii și procedee literare, aceleași motive pot găsi o largă audiență atît la unii dramaturgi care cultivă teatrul sentimental, cît și la autorii de comedii care persiflează sentimentalismul, de genul lui Sheridan. Mult mai apropiate ca finalitate decît se pare la prima vedere, uneori și prin preferința pentru anumite procedee, atît drama burgheză, cît și comedia serioasă și melodrama au numeroase însușiri comune.

Afilierea generală a acestor opere la iluminism ar fi o imensă aberație, chiar dacă unele motive de proveniență iluministă își găsesc un anumit ecou în patrimoniul lor de idei.

Omul bun de la natură (The good natured man — 1768) de Goldsmith, deși a avut un remarcabil succes în epocă, rămîne totuși o melodramă mediocră a unui scriitor sentimental cu vădite intenții moraliste. Optimist, mereu gata să propage ideea că omul este bun de la natură, iar în cel mai rău caz, fiind atins de viciile societății, el se poate ameliora, Goldsmith reia această idee în piesa sa de teatru dintr-o altă perspectivă decît în roman.

Opera lui Goldsmith reprezintă și ea un amestec, obișnuit în epocă, de elemente de comedie și melodramă sentimentală. Prin finalitatea, ca și prin structura sa, comedia dramaturgului englez este și ea o parabolă ca și *Nathan înțeleptul* al lui Lessing. Dată fiind această situație piesa lui Goldsmith are o intrigă cu caracter exemplificator. De aceea personajele sînt de la început distribuite în așa fel încît să poată reprezenta anumite atitudini, din a căror confruntare să rezulte ideea pe care autorul și-a propus s-o ilustreze. Personajele din comedia melodramatică a lui Goldsmith evoluează

[1] Cf. I. Evans, *Histoire de la littérature anglaise*, Payot, Paris, 1965, p. 90.

pe coordonate fixe și previzibile, iar rolurile lor sînt distribuite în spiritul unei simetrii bine calculate. Tînărul Honneywod este „inima de aur", insul candid prin excelență. Domnișoara Richard, admiratoarea acestuia, simbolizează bunătatea prudentă. Jarvis este, pînă la un anume punct, raisoneurul ; domnul Croaker este tatăl tiran ; Leontine și Olivia constituie cuplul victimelor îndrăgostite ; sir William Honneywod este arbitrul înțelept, iar Lofty, escrocul arivist, are toate trăsăturile „păcălitorului păcălit" din comedia clasică.

Intriga este în așa fel construită încît tînărul Honneywod să înțeleagă că generozitatea lui este absurdă fiindcă e rău folosită, bătrînul Croaker să se convingă că fiul său se poate căsători cu Olivia, domnișoara Richard cu omul cel bun care și-a priceput erorile, iar Lofty să se rușineze pentru faptele lui condamnabile. În acest cîmp strategic în care se înfruntă oamenii buni cu cei răi, cei cinstiți și naivi cu cei înțelepți, cei tineri cu cei bătrîni, totul este în așa fel conceput încît să triumfe binele și virtutea. Procedeele artistice destinate să susțină această lecție morală despre triumful omului bun, sînt banale prin repetarea lor pînă la saturație în comedia secolului anterior.

Unchiul bun și protector care vine din lumi îndepărtate, fata care se deghizează pentru a-și realiza iubirea, fiul nonconformist gata să evadeze din corsetul familiei, ipocritul viclean și profitor, totul demonstrează o recuzită literară cunoscută. Nouă este însă această imagine a omului care își risipește bunătatea, judecarea actelor de generozitate fiind făcută printr-o altă prismă decît cea care ne-a fost oferită în *Pastorul din Wakefield.*

Comedia aceasta melodramatică șochează prin aglomerarea de fapte neverosimile, prin lipsă de psihologie, ca și prin viziunea idilică excesivă asupra ființei umane.

Distanța față de pesimismul lui Swift este imensă, Goldsmith situîndu-se la antipodul concepției despre lume din *Călătoriile lui Gulliver.*

Scriitorul care avea să aducă în teatru o viziune tot atît de sumbră asupra societății vremii, ca și irlandezul plin de mînie cu care întreținea strînse relații de prietenie, este John Gay (1685—1732). Piesa prin care acesta a obținut o celebritate aproape neîntreruptă este *Opera cerșetorilor (Beggar' Opera)* (1728), a cărei primă reprezentare a consacrat-o defi-

Scanned with CamScanner

nitiv, ducînd apoi la realizarea a numeroase traduceri în diverse limbii. John Gay realizase o anumită vreme doar un gen banal de poezii pastorale, lipsite de o semnificație deosebită. La îndemnul lui Swift și Pope, poezia sa începe să fie îndrumată împotriva privilegiaților vremii. În acest climat a fost realizată și *Opera cerșetorilor*. Comedia are, de fapt, un vădit caracter alegoric. Lumea interlopă a cerșetorilor, hoților, criminalilor, cocotelor, pe care scriitorul englez o aduce pe scenă este doar un substitut al aristocrației venale pe care o patrona primul ministru de odinioară Robert Walpole. Peachum, patronul cerșetorilor-hoți, este imaginea premierului englez detestat de scriitori, transpusă în alt climat, iar Polly și mama sa, ca și Lockit, șeful închisorii din Newgate, par să fie, de asemenea, fie personaje cu cheie, fie tipuri simbolice pentru lumea pe care scriitorul o satirizează cu o deosebită virulență.

Ca și romanul lui Fielding, *Viața domnului Jonathan cel Mare* și comedia lui John Gay este construită pe două planuri. Planul de ficțiune a operei reprezintă o lume interlopă plină de cinism, minată de cele mai odioase vicii. Dar ea este doar semnul analogic al unei realități în care John Gay vizează tarele societății engleze din epoca sa. Faptul că ne găsim în fața unui text alegoric care cere o interpretare prin analogie, rezultă și din unele replici ale piesei. În scena a XVI-a, un personaj spune: *„De la un capăt la altul al piesei constatați că vă găsiți în fața unei astfel de similitudini de moravuri între clasele de sus și de jos ale societății, încît este greu să se spună dacă gentilomii i-au imitat pe banditii de drumul mare sau banditii i-au imitat pe gentilomi“* [1].

Insinuarea aceasta ironică ni se pare a fi suficient de elocventă.

Prezența planurilor duble care susțin alegoria rezultă din episoadele cele mai semnificative. Peachum, patronul organizației cerșetorilor-banditi, este profund ofensat cînd află că fiica lui s-a căsătorit pe ascuns și din dragoste cu un escroc din bandă, Macheath. Colaboratorul său cel mai apropiat este Lockit, șeful închisorii unde este trimis orice indezirabil din

[1] J. Gay, *L'Opera de quat'sous*, tr. de R. Villoteau, Gallimard, 1923, p. 130.

Scanned with CamScanner

bandă care fusese sortit morții. Aici este, evident, trimis și Macheath.

John Gay nu evită să folosească în această comedie amară unele procedee clasice, cum este obișnuitul motiv al celor două femei care iubesc și-și dispută un singur bărbat. Îngroșarea situațiilor comice rezultă și din alegerea eroinelor, Polly fiind fiica șefului cerșetorilor și Lucy, fiica șefului închisorii.

Piesa este în așa fel construită de autor încît nu mai păstrează nimic din celebrele unități ale comediei clasice. Scenele au o mare varietate, putîndu-se petrece în casa lui Peachum, la bordel, la închisoare etc. Relatarea intrigii este adeseori întreruptă și punctată cu songuri care nu evită cruditățile verbale.

Unele personaje au rolul comentatorilor care întrerup dialogul, explică textul, anunță anumite variante posibile ale intrigii, motivează destinul unor personaje și opțiunea scriitorului pentru anumite soluții artistice. În această manieră este motivat și finalul piesei. Macheath este condamnat la moarte, dar nu este executat. Un asemenea final era adecvat doar pentru tragedie. Opera se încheie printr-un *happy-end,* plin de ironie. Banditul este salvat și dansează cu Polly, soția sa, în mijlocul unei mulțimi vesele. Față de melodramele idilice ale epocii, însuși finalul are un caracter parodic deliberat.

Comedia aceasta a lui John Gay este o adevărată capodoperă a dramaturgiei europene din acea epocă. H. Fielding vedea în ea pe bună dreptate o satiră la adresa regimului patronat de sir Robert Walpole și miniștrii săi.

Într-un comentar mai apropiat de timpul nostru cercetătorul german Ernst Schumacher reținea faptul că *Opera cerșetorilor* a făcut o *„adevărată școală“* [1], iar după ce a fost pusă pe muzică a revoluționat însăși muzica clasică de operă.

Bertolt Brecht a intuit și el cu finețe valențele acestei comedii atunci cînd a pornit de la textul lui John Gay și a realizat *Opera de trei parale,* care are o semnificație politică mult mai ascuțită, fără a fi însă mai valoroasă sau mai originală ca text literar.

[1] E. Schumacher, *Die dramatische Versuche Bertolt Brechts,* 1918—1933, Rütten und Loening, Berlin, 1955, p. 223.

Scanned with CamScanner

În felul acesta se poate constata că în vreme ce drama engleză nu se putea smulge din banalitatea sufocantă a sentimentalismului în care ancorase, comedia explora căi mult mai originale și mult mai fertile.

Un alt exemplu elocvent în acest sens ne este oferit de teatrul lui Richard B. Sheridan (1751—1816). Comedia sa *Rivalii* fusese reprezentată la Covent Garden (1775) exact în același an în care publicul francez avea să ia cunoștință de spumoasa comedie a lui Beaumarchais : *Bărbierul din Sevilla*. În 1777 Sheridan a dat o altă capodoperă a comediei sale : *Școala bîrfelilor*.

La fel ca și contemporanul său francez, Sheridan este preocupat de explorarea moravurilor societății din vremea sa. Comediile sale au un dialog spumos și spiritual, intriga mereu alertă cristalizîndu-se în jurul unor conflicte care vizează prejudecățile, moda, constrîngerile, convenienţele sociale și tarele morale din climatul epocii, pe care scriitorul le-a cunoscut foarte bine.

Încărcată de accente parodice la adresa literaturii sentimentale, îndreptată cu precădere împotriva aristocrației, dar și a marii-burghezii, aplecată spre relatarea de moravuri și mentalități, comedia lui Sheridan nu creează caractere memorabile, detașabile din context, ca Molière sau Beaumarchais. Ea desenează în schimb imagini de ansamblu, excelînd în reprezentarea grupurilor și a cuplurilor.

Pe planul tipologiei sociale și morale, Sheridan nu realizează creații notabile. Universul comediilor sale este populat cu părinți autoritari care doresc ca fiii lor să realizeze căsătorii avantajoase de convenienţă cu bătrîne cochete, tineri risipitori de avere, femei frivole și intrigante, ipocriți, arivişti, fete ingenue etc.

Arta comediei lui Sherdian dezvăluie o recuzită literară clasică atît în privința motivelor cultivate cu predilecție, cît și în privința unor modalități artistice, frecvent întîlnite.

Conflictele sînt în general declanșate de dragoste. Femeia tînără sau băiatul sînt constrînși de tutori sau părinți la acte neconforme cu sentimentele lor. Este prezent de asemenea motivul fetei iubite de doi bărbați rivali și ostilitatea dintre aceștia. Nu lipsesc nici deghizările, qui-pro-quo-urile, imbro-

Scanned with CamScanner

gliourile comice, recunoaşterile de rude, loviturile de teatru, conflictele tragicomice, ridicările de măşti etc.

În *Rivalii* personajele sînt dispuse în lanţ, poziţia lor fiind determinată de raporturile cu protagoniştii angajaţi într-un conflict sentimental. Cuplurile sentimentale fundamentale sînt reprezentate de căpitanul Absolute şi Lydia Languisch, pe de o parte, şi Faukland şi Iulia, pe de altă parte. În jurul primului cuplu se polarizează rivalii reprezentaţi de Acres şi sir Lucius O'Trigger. Obstacolele voluntare sau nepremeditate faţă de primul cuplu le creează părinţii şi tutorii, deci sir Anthony şi doamna Maloprop.

Personajele de legătură sînt lacheii, care-şi urmăresc interesele lor meschine.

Intriga sentimentală din *Rivalii* însumează încurcături şi obstacole ce se dezvăluie şi se limpezesc lent.

Căpitanul Absolute o iubeşte pe Lydia, dar se găseşte în faţa unei hotărîri luate de tatăl şi de mătuşa fetei, fără să ştie că aceştia aveau în vedere aceeaşi unire matrimonială. Neînţelegerea aceasta între fii şi părinţi duce la deghizări, falsificări de identităţi, ciocniri între rivali, prilejuri de duel etc.

Dar cum era şi firesc, o asemenea comedie de intrigă sentimentală şi moravuri nu se poate încheia decît cu bine. Părinţii şi tutorii se conving de sinceritatea sentimentelor celor tineri şi acceptă să se căsătorească, rivalii învinşi se retrag cu generozitate, iar lacheii meschini trec în umbră.

Spumoasă şi spirituală, plină de replici care persifleză literatura sentimentală, comedia *Rivalii* se înscrie în suita tradiţiilor artei comice renascentiste şi clasice, noutatea ei constînd în explorarea unui climat de moravuri contemporan autorului.

Aceeaşi finalitate literară se poate descifra şi în *Şcoala bîrfelilor*. Simetria conflictelor, prezenţa unui personaj care în pofida aparenţelor sugerează mitul „omului bun", deghizările morale ne fac să observăm unele asemănări între această piesă şi comedia larmoiantă a lui Goldsmith.

S-ar putea spune că *Şcoala bîrfelilor* este o veritabilă comedie a travestirilor morale. Cele mai multe personaje adoptă măşti publice care nu sînt conforme cu viaţa lor interioară. De aceea Sheridan, ca şi Beaumarchais, realizează o remarcabilă piesă a aparenţelor generatoare de conflicte şi

Scanned with CamScanner

crize morale. Ordinea se restabilește în interiorul acestei lumi tulburate de germenul ascuns al răului — bîrfeala — care întreține falsele aparențe, numai după „ridicarea măștilor".

Conflictul evoluează în jurul unui cuplu de doi frați, Joseph și Charles Surface, primul cotat ca frate bun, onest și generos, iar celălalt ca un tînăr risipitor și neameliorabil.

În jurul lui Joseph este polarizat un complex lanț de personaje, reprezentate de sir Peter Teazle și lady Teazle, soția lui, precum și de Maria, lady Sneerwell, Benjamin Backbite etc. Charles este pentru fratele său o prezență incomodă și subiect de scandal ; pentru lady Sneerwell, o momeală în intrigile sale ; pentru Maria, o dragoste nemărturisită ; și pentru sir Peter, un tînăr risipitor și dubios. În aparență comportamentul lui Charles pare să ateste aceste judecăți ale opiniei publice.

Spiritul justițiar al comediei, arbitrul onest și înțelept, într-un anume fel, raisoneurul spectacolului, este unchiul celor doi frați, sir Oliver Surface. Ca și la Goldsmith și aici întoarcerea unchiului de pe meleaguri străine reprezintă actul de distrugere a aparențelor, momentul de ridicare a măștilor. Prin misterul dezlegat, unchiul Oliver restabilește adevăruri, restituind comportamentelor personajelor semnificațiile lor adevărate.

Comedia evoluează astfel cu ajutorul unei intrigi care întreține aparențele și apoi le răstoarnă. Finalul operei este moralizator și reconfortant pentru publicul dornic să observe triumful binelui. Charles Surface devine după „scoaterea măștilor" fratele cel bun. Maria rămîne lîngă el, în vreme ce meschinul Joseph se dezvăluie a fi un ipocrit, ca și lady Sneerwell, iar lady Teazle se căiește pentru intențiile sale urîte.

Școala bîrfelilor este un veritabil proces moral, făcut societății din vremea scriitorului. Totuși, Sheridan crede și el, ca și Molière și Goldoni, că răul ridiculizat în teatru este doar o abatere de la normalitate, un accident care poate fi înlăturat. Într-o lume în care răul are doar o asemenea semnificație, comedia își păstrează tonusul ei optimist și revitalizator deoarece mutațiile de conștiință și actele de ameliorare morală rămîn mereu posibile.

Genul de comedie de intrigă cultivat de Sheridan se înscrie pe linia tradițională a teatrului comic englez întîlnit la Shakespeare și Jonson.

Scanned with CamScanner

Sheridan face o remarcabilă şi suculentă cronică de moravuri a unei lumi văzute la suprafaţă. Umorul său simplu, expresia ironică, dialogul referenţial care trimite la anumite realităţi morale, prejudecăţi şi gusturi ale vremii, imprimă o pronunţată notă realistă acestui gen de teatru în care detaliul veridic se conjugă cu invenţia romanescă.

Istoricii literari văd în piesele lui Sheridan o prelungire a tradiţiilor comediei shakespeariene, impregnată cu realităţile secolului al XVIII-lea. Sheridan este cel mai reprezentativ dramaturg din peisajul culturii engleze din această etapă, cînd teatrul nu s-a putut ridica la nivelul artistic al realizărilor magistrale obţinute de roman.

Patria comediilor satirice din secolul luminilor rămîne Franţa. Acestea se dezvoltă prin contribuţia lui Lesage şi Marivaux, într-un mod relativ independent faţă de gîndirea iluministă. Doar Beaumarchais este prin teatrul său exponentul de idei specifice gîndirii iluministe. Dar fenomenul acesta se produce într-o fază mai tîrzie de dezvoltare a culturii franceze.

Semnificativ pentru primele decenii ale secolului al XVIII-lea ni se pare faptul că unii dintre cei mai de seamă autori ai comediei franceze sînt în primul rînd romancierii. Ei se apropie de teatru după o notabilă experienţă în proză realizînd unele metamorfoze ale dramaturgiei în funcţie de noile orientări ale romanului.

Într-o perioadă în care unii istorici literari francezi vorbesc de o adevărată „teatromanie", Lesage încearcă o anumită împrospătare a comediei franceze, pornind, ca şi în proză, de la modele spaniole.

Exemplul dramaturgilor spanioli îl îndrumează astfel pe Lesage spre lărgirea comediei de intrigă, care ajunge să reprezinte o bogată cronică de moravuri. *Crispin, rivalul stăpînului său* (1709) constituie un interesant preludiu de comedie în care rolul important îl deţine valetul, a cărui conduită şi limbaj ironic fac din el un anticipator al lui Figaro.

Opera de maturitate care îl consacră pe Lesage ca dramaturg este *Turcaret* (1709). Apreciat la modul tipologic, personajul central nu reprezintă o noutate în epocă, aşa cum motivaţia conflictului nu este absolut inedită. Cămătarii avari populează comediile şi farsele scrise de Molière. Dintre con-

Scanned with CamScanner

temporanii autorului *Diavolului șchiop,* Fatouville și Dancourt explorează același univers de viață.

Nouă este însă pregnanța cu care Lesage reprezintă opoziția dintre aristocrația în declin și burghezia financiară, alianțele dictate de interesele meschine, precum și triumful lacheilor lipsiți de scrupule, care reprezintă o nouă lume cuprinsă de patima arivismului prin avere.

Turcaret este și el un arivist lipsit de scrupule și gata oricînd să-și ascundă originea obscură. Lesage îl reprezintă ca pe un caracter în plină desfășurare. Cămătarul nu mai are anumite trăsături de avariție înnăscute, ca în comediile lui Molière.

Într-o epocă de domnie a puterii banului, se poate spune că Lesage este cel dintîi dramaturg care analizează imaginea unei lumi văzută ca o junglă. Scriitorul caracterizează personajele dintr-o perspectivă multiplă. Spectatorul ia la început act de o anumită lume a aparenței. Turcaret, cămătarul veros, este îndrăgostit de o baroană venală, căreia i se prezintă ca un văduv generos și galant. În realitate, soția sa este ținută undeva departe, vărsîndu-i-se, ca recompensă, o apreciabilă sumă în fiecare lună.

Aparența relativ calmă este distrusă în momentul în care Turcaret, nemaiputîndu-și plăti obligațiile față de consoarta sa, aceasta distruge orice convenție denunțînd adevărul. Copleșit de datorii, arestat, disprețuit pentru originea lui modestă, Turcaret este ruinat și părăsit de toți. De această conjunctură profită doar valetul său, la fel de puțin scrupulos, Frontin, ca și amanta acestuia, Lisette.

Într-o societate în care încep să domnească legile junglei, toate raporturile dintre oameni sînt false, fiind dictate exclusiv de atracția demonică a banului. De aceea, opera este construită în așa manieră încît demonstrează că atunci cînd sfîrșește domnia dură și rapace a lui Turcaret începe aceea a valetului inteligent și venal : Frontin.

Motivul „păcălitorului păcălit" se asociază în această comedie cu interesul pentru tipologia morală a arivistului.

Replicile sînt scurte și teatrale. Intriga este simplă și liniară în reprezentarea acestei curse vertiginoase de ascensiune și decadență, care lasă spectatorului sentimentul repetabilității ei.

Scanned with CamScanner

Îndrăzneala insinuărilor şi adesea limbajul direct şi acuzator lasă să se întrevadă libertatea de expresie cu care ne-a obişnuit literatura din secolul luminilor.

Cu o schemă clasică de comedie, Lesage izbuteşte să reprezinte unele aspecte caracteristice ale epocii sale. Dar această demascare de caractere şi moravuri a făcut ca *Turcaret* să nu poată fi reprezentată decît mult mai tîrziu.

O carieră similară de dramaturg face şi Marivaux, deşi punctele sale de plecare sînt altele, el reprezentînd pe alt plan tipul scriitorului extrem de fecund. Marivaux este cunoscut ca autorul preferat al „Noului teatru italian", care este reconstituit cu multe dificultăţi la Paris din iniţiativa lui Riccoboni, în 1714 [1].

Dacă Lesage rămîne mult mai devotat canoanelor teatrului clasic, Marivaux în schimb face eforturi mai mari de realizare a unui nou stil de comedie. Tentativa aceasta de înnoire nu zdruncină formele consacrate. Ea se configurează printr-o alianţă de procedee pe care autorul le desprinde din surse foarte variate, adesea cu totul străine de teatru. Nu se poate trece cu vederea faptul că Marivaux este un romancier care a scris teatru.

Contactul cu teatrul italian l-a ajutat pe scriitorul francez să fie foarte receptiv la unele sugestii ce puteau fi desprinse din *commedia dell'arte,* socotită de mulţi dramaturgi ca perimată. Pe de altă parte, experienţa sa de romancier, creator de eroi plini de sensibilitate nu este lipsită de interes pentru ecoul pe care l-a putut avea romanul sentimental englez asupra teatrului său.

Un univers social şi etic sensibil diferenţiat, compus din preoţi, aristocraţi, lachei, oameni de rînd, este explorat de Marivaux din perspectiva personajului invadat de sentimentul iubirii.

Marivaux creează astfel un erou sensibil, al cărui univers interior este explorat cu o ingeniozitate puţin întîlnită la dramaturgii din acea vreme. Acest erou sensibil poate fi întîlnit atît în comediile sale de moravuri, cît şi în cele filozofice sau alegorice. Remarcăm acest fapt, deoarece Marivaux a cultivat un teatru cu o formulă artistică foarte variată, în pofida

[1] Cf. V. Pandolfi, *Histoire du théâtre,* II, Marabout Université, 1968, p. 292.

Scanned with CamScanner

obiecției unor contemporani care observaseră că în toate piesele sale autorul reia același motiv literar, „surprizele iubirii".

Diversitatea modalităților comice pentru care a optat autorul în teatrul său i-a determinat pe unii istorici literari să distingă în ansamblul dramaturgiei sale, „comedii de moravuri" (*Încercare, Cei sinceri*), „comedii filozofice" (*Insula sclavilor, Insula rațiunii sau Oamenii cei mici*), „comedii mitologice" (*Triumful lui Plutus*), „comedii feerice" (*Arlechinul șlefuit prin dragoste*) și „drame burgheze" (*Mama confidentă*).

S-a vorbit de asemenea de o categorie aparte, reprezentată de „comedia psihologică", dar aceasta ni se pare implicată în cele mai multe piese ale scriitorului francez.

Alegoria, farsa, parabola de idei, ca și intriga de reconstituire directă a caracterelor și sentimentelor intră într-un dozaj foarte diferit în arta comediei cultivată de Marivaux.

Ostil unor idei profesate de enciclopediștii francezi, aproape de aceștia prin alte convingeri la care ajunge în mod autonom, Marivaux se anunță ca un spirit înnoitor mai ales prin capacitatea de explorare a mutațiilor de conștiință determinate de iubire. Pentru el, sufletul uman cu dinamica lui continuă, inepuizabilă, este o impresionantă forță de declanșare a unor surprize, absolut neprevizibile. Inconstanța eroilor lui Marivaux nu este produsul unei absențe a fidelității funciare în iubire. Ea rezultă din necunoașterea suficientă a eului polivalent, din neînțelegerea sigură a unor afinități afective, cristalizate doar sub impulsul iubirii, care reprezintă un imens catalizator în diagnosticarea efluviilor adînci ale conștiinței.

În tentativa de comunicare, eroii lui Marivaux, cei mai mulți la început foarte reticenți, își construiesc felurite obstacole în funcție de care își explorează reciproc zbaterile de conștiință.

Modalitatea cea mai frecvent uzitată de scriitor în stabilirea comunicării, care să ducă spre dezvăluirea autenticității firii umane, este travestiul și qui-pro-quo-ul, procedee străvechi, dar folosite într-un scop nou. Aristocrații se deghizează în lachei, slugile în prinți, schimbarea de roluri fiind calea fundamentală menită să determine afinitățile elective autentice. Raportarea la apartenența de clasă este și ea o sursă de ironie și umor. Dar ea începe să fie folosită de dramaturg

Scanned with CamScanner

în acelaşi timp pentru a demonstra egalitatea şi libertatea oamenilor.

Noutatea lui Marivaux constă astfel în primul rînd în insistenţa asupra profilului moral şi psihologic al personajelor sale cu suflete pline de tandreţe.

Structura compoziţională a comediilor sale este apropiată de a teatrului italian, ilustrînd într-o anumită măsură ideile lui Luigi Riccoboni.[1]

Unitatea de timp şi spaţiu nu mai este respectată. Adeseori în comediile lui Marivaux asemenea indicaţii despre timp şi spaţiu nici nu mai există.

Bazîndu-se pe un text scris integral, comediile lui Marivaux lasă, prin dialogul lor spumos şi plin de spontaneitate, impresia improvizaţiei libere. Limbajul verbal este în permanenţă dublat de un infralimbaj scenic, reprezentat de pantomină, care deţine un rol foarte important în exprimarea stărilor de conştiinţă ale eroilor săi.

Nu este mai puţin adevărat că această capacitate imensă de a improviza pe care a demonstrat-o Marivaux, dăunează artei sale. Scriitorul care a dat o cantitate deosebită de piese de teatru nu a putut evita întotdeauna repetiţiile sau inconsecvenţele caracterologice ale unor personaje în cadrul aceluiaşi spectacol.

Remarcabilă rămîne însă arta de a sonda conştiinţa unor eroi invadaţi de iubire şi reacţiile lor imprevizibile. De aceea traiectul personajelor sale înregistrează întotdeauna schimbări neaşteptate de direcţie.

În *Inconstanţa dublă* (1723), Silvia şi Arlechinul îşi jură dragoste veşnică. Dar ajunşi la curte, cei doi ţărani naivi trăiesc mutaţii psihice necalculabile. Prinţul se îndrăgosteşte de Silvia, şi o doamnă de la curte de naivul şi gurmandul Arlechin.

Dragostea distruge barierele de castă şi anulează vechile jurăminte. Comedia nu înregistrează tonalităţi de melodramă lacrimogenă din cauza distrugerii primelor alianţe, dictate de iubire.

Inconstanţa este dublă. Prinţul se căsătoreşte cu Silvia şi Flaminia cu frumosul Arlechin. Un optimism reconfortant în

[1] F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, Armand Colin, Paris, 1971, p. 135–139.

Scanned with CamScanner

spiritul filozofiei lui Leibniz domnește în această lume în care totul se sfîrșește cu bine.

Surpriza dragostei este explorată și într-o altă comedie psihologică de mare finețe ca *Jocul dragostei și al întîmplării* (1730). Și această operă se bazează pe o intrigă cu un cuplu dublu, reprezentat de Dorant, Silvia și de slujitorii lor, Lisette și Bourguignon.

Travestiul declanșează comicul și surpriza plină de veselie.

De fapt, *Jocul dragostei și al întîmplării* este o comedie în care nu se întîmplă nimic, totul rămînînd ca la început. Surpriza dragostei rămîne în sfera calculului inițial.

Așteptîndu-și logodnicul făgăduit de tată, Silvia se deghizează în subretă pentru a vedea sentimentele acestuia. Animat de aceeași intenție Dorant procedează la fel.

Spectatorul asistă în felul acesta la o delicioasă schimbare de roluri, dar nu și de afinități.

În noua situație fiecare dintre cele patru personaje este încercat de o înclinație sentimentală pentru partenerul său, greu de comunicat însă din cauza reținerilor sociale.

Cînd iubirea înlătură aceste bariere se constată că ele nu există, travestiul general menținînd cuplurile în sfera sentimentelor inițiale. Ridicarea măștilor prilejuiește și în acest caz un final fericit.

Procedeele de realizare a comediei rămîn în general aceleași în cele mai multe opere ale lui Marivaux. Unele tentative de inovare se observă în *Insula sclavilor*, reprezentată în 1725, *Insula rațiunii sau Oamenii cei mici* (1727) și *Noua colonie sau Liga femeilor* (1729).

Distanțîndu-se de iluminiști în problemele religioase Marivaux împărtășește însă unele dintre ideile lor social-politice. Atunci cînd este tentat să exprime asemenea idei, comediile lui capătă un caracter alegoric sau parabolic.

Insula sclavilor aduce pe prim plan motivul lumii răsturnate. În această lume utopică, unde sclavii revoltați au ajuns la putere, ei dau foștilor stăpîni o lecție generoasă de egalitate.

În *Insula rațiunii sau Oamenii cei mici*, parabola este construită în maniera lui Swift. Schimbarea dimensiunilor fizice ale omului, în funcție de comportamentul său mai mult sau mai puțin rațional, este o lecție de relativism dictată de intenții etice iluministe.

Scanned with CamScanner

Noua colonie sau Liga femeilor este o veselă comedie despre revolta femeilor împotriva excesului de autoritate al bărbaţilor. Schimbarea de roluri aduce pe prim plan acelaşi motiv al lumii răsturnate. Declanşarea unui război restabileşte însă ordinea firească.

Interesante sub aspectul patrimoniului de idei, aceste piese sînt mediocre, fiind realizate sub nivelul obişnuitelor comedii de dragoste, în care scriitorul excelase în arta de fin psiholog al inimii omeneşti.

Marivaux rămîne astfel creatorul comediei uşoare şi sentimentale în care iubirea revelează un peisaj sufletesc neprevizibil. Marivodajul este în ultimă instanţă arta de a explora acest labirint sufletesc complicat, colorat de farmecul iubirii.

Considerat de unii critici ai epocii un dramaturg monocord, autorul se apără precizînd că în piesele lui de dragoste îi aduce pe parteneri în cele mai variate situaţii. De la iubirea necunoscută de cel care o trăieşte, sentimentul ascuns, amorul timid, dragostea născîndă, afecţiunea nesigură, sufletul omenesc este explorat de autor în cele mai variate ipostaze.

Pornind de la italieni, Marivaux ajunge la o formulă de teatru proprie personalităţii sale artistice. Paul Gazagne îl aşază, pe bună dreptate, pe Marivaux în rîndurile moraliştilor francezi.[1]

Dacă pentru autorul comediei *Jocul dragostei şi al întîmplării* contactul cu teatrul italian a constituit doar un parţial punct de plecare, pentru Carlo Goldoni (1707—1793), amatorul de teatru care părăseşte avocatura pentru dramaturgie, arta teatrală era la început doar o cale de statisfacţie a unei pasiuni cu un gust eterogen şi îndoielnic. Referindu-se la ambianţa literară a epocii, Francesco de Sanctis precizează că celebrităţile vremii erau Zeno şi Metastasio, iar drama muzicală reprezenta o adevărată modă.[2]

Conştiinţa artistică a lui Goldoni nu se configurează de la început, iar năzuinţele lui de reformare a teatrului italian se definesc după experimentarea tragediei şi a comediei cu subiect dat, încît în această perioadă scriitorul era un simplu manufacturier literar care scria la comandă.

[1] P. Gazagne, *Marivaux par lui-même*, Ed. du Seuil, 1954, p. 131.
[2] Fr. de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, ELU, 1965, p. 826.

Scanned with CamScanner

Nici cultura lui literară nu era foarte largă, Goldoni reprezentînd, după cum scrie De Sanctis, „tipul artistului înnăscut". Cunoștințele lui demonstrau o anumită familiarizare cu *Poetica* lui Aristotel, poezia lui Horațiu, comediile lui Plaut și Terențiu, ca și acelea ale lui Molière.

Intenția de reformare a teatrului italian, care se izbește de ostilitatea autoritară a lui Carlo Gozzi, capătă o direcție precisă numai după ce Goldoni își dă seama de neajunsurile dramaturgiei din acea vreme și de lipsa de valoare a primelor sale experiențe literare. Faptul acesta se produce, așa cum rezultă dintr-o mărturisire a autorului în prefața primei culegeri din comediile sale (1750), doar în urma unei îndelungate meditații asupra „lumii" și asupra „teatrului". *„...Cele două cărți asupra cărora am meditat cel mai mult și de care nu mă căiesc niciodată că le-am folosit sînt Lumea și Teatrul. Prima mi-a arătat atîtea și atîtea caractere ale oamenilor, mi le-a zugrăvit atît de natural încît păreau făcute în mod expres pentru a-mi prezenta cele mai bogate argumente ale comediei grațioase și instructive; ea reprezintă semnele, forța, efectele tuturor pasiunilor umane. Ea îmi oferă evenimente curioase, mă informează asupra moravurilor curente. Ea mă instruiește asupra viciilor și defectelor care sînt cele mai caracteristice pentru secolul și națiunea noastră și care merită dezaprobarea și rîsul înțelepților. În același timp ea îmi semnalează mijloacele prin care o persoană virtuoasă face ca virtutea să reziste corupțiilor. Răsfoind această carte, prin urmare, sau meditînd asupra ei, indiferent de acțiunea vieții mele sau de împrejurările în care mă găseam, am putut culege ceea ce este nevoie să știe cineva pentru a exercita o profesiune ca a mea.*

A doua carte, adică Teatrul cînd îl simt palpabil mă face să-mi dau seama sub ce culori trebuie reprezentate pe scenă caracterele, pasiunile, evenimentele care pot fi citate în cartea Lumii; îmi arată cum să le conturez pentru a le da mai mult relief și care este esența care le face mai expresive în ochii spectatorului. Am învățat cel mai mult din teatru să disting ceea ce este apt să facă impresie asupra sufletelor, să le suscite mirarea sau rîsul sau acea înfiorare plăcută a inimii umane care apare mai ales din ceea ce se găsește în comedie sau se ascultă; acestea sînt zugrăvite după natură și introduse cu bune intenții în punctul lor de vedere, încît defectele

Scanned with CamScanner

și actele ridicole întîlnite la cei pe care îi frecventăm în permanență să fie în așa manieră reprezentate, ca să nu ofenseze...[1]."

Concepînd arta ca *mimesis*, Goldoni își propune să înlăture artificiile șocante din teatru și să ajungă la instaurarea unei dramaturgii plină de naturalețe. Autorul declară că este necesar să se renunțe la romanescul excesiv, la stilul încărcat de podoabe, la antitezele senzaționale în favoarea firescului, a autenticului din viața cotidiană.

În felul acesta, teatrul lui Goldoni devine o uriașă imagine caleidoscopică a unui univers de viață. Cafeneaua, hanul, piața, castelul, casa simplă a pescarului și a spălătoresei, teatrul, strada, etc. pot reprezenta locul în care se desfășoară intriga din comediile sale.

Sociologia teatrului goldonian este de asemenea aceea a unui univers total. Aristocratul bogat, orgolios și frivol, burghezul grav și încrezător în forța sa de dominare, pescarii, spălătoresele, slujitorii, barcagiii etc. fac parte din tipologia socială prezentă în dramaturgia scriitorului.

Slujitorii din comediile sale pot fi vicleni sau cinstiți, marchizul este de cele mai multe ori ușuratic, scăpătat, dar lipsit de autoritate tiranică ; femeile simple pot fi oneste sau prefăcute și acaparatoare. Tinerii îndrăgostiți sînt impulsivi și sensibili, iar bătrînul ocrotitor al fetelor orfane își cenzurează în cele din urmă pornirile senzuale, rămînînd în limitele dictate de spiritul patern binevoitor.

Dar oricît de mare ar fi fost dorința lui Goldoni de distanțare de farsa trivială, pe care o detesta, sau de improvizația și comedia pe subiect dat, el păstrează încă numeroase procedee și personaje familiare *commediei dell'arte*.

Chiar și o simplă trecere în revistă a unor cupluri din acest gen de teatru ni se pare ilustrativă pentru a demonstra ecourile *commediei dell'arte* în opera lui Goldoni. Tipologia personajelor ni se pare astfel zona de interferență cea mai convingătoare.

Se știe astfel că primul cuplu din *commedia dell'arte* este reprezentat de Magnificul, devenit mai tîrziu Pantalone și de către doctorul din Bologna. Cuplul acesta este construit

[1] Apud V. Pandolfi, *Histoire du théâtre*, II, p. 317.

Scanned with CamScanner

prin antiteză, Pantalone fiind naiv, onest, ridicol și mereu îndrăgostit, în vreme ce doctorul este viclean și pedant.

Un alt cuplu caracteristic este reprezentat de valeții Brighello și Arlechino, dintre care primul, viclean și isteț, este gata să-și scoată stăpînul din încurcătură, iar celălalt neîndemînatic și prostănac. În declanșarea imbrogliourilor aceștia dețin mereu o pondere deosebită.

Un al treilea cuplu îl formează îndrăgostiții care au nume cu rezonanță de pastorală ca : Isabela, Leandru, Cintia, Flaminia, în vreme de subretele și valeții se cheamă Scaramuccio, Pedrolino, Colombina, Diamantina etc.

Evident că aceste cupluri nu sînt preluate de Goldoni într-un mod grosolan. Dar reducțiile tipologice care se pot opera în teatrul său demonstrează adeseori prezența acelorași cupluri de personaje întîlnite în *commedia dell'arte.* Personajele din comediile goldoniene au însă o complexitate mult mai mare. Faptul acesta se explică și prin intenția scriitorului italian care nu mai voia să creeze *comedie de intrigă,* ci *comedie de caracter.* Dezideratul acesta nu a exclus prezența celei dintîi, dar a dus la simplificarea ei și la organizarea evenimentelor într-o intrigă mult mai firească, cu o motivație cauzală evidentă.

Intriga din *commedia dell'arte* este aglomerată cu peripeții senzaționale, evenimentul excepțional fuzionînd adeseori cu întîmplarea miraculoasă. Arsenalul literar al acestui teatru plin de qui-pro-quo-uri, travestiri, substituiri de copii și recunoașteri tîrzii de identități, a exercitat o atracție deosebită asupra unor dramaturgi din secolul clasicismului, ca Molière. Dar Goldoni folosește și el aceste procedee, evident într-o distribuție mult mai rezonabilă, specifică unei intrigi care tinde spre simplitate prin selecția unor evenimente fundamentale, destinate să lumineze fizionomia morală a personajelor.

Referindu-se la zonele în care dramaturgul italian a contribuit la înnoirea teatrului din patria sa, Francesco de Sanctis scrie că : *„Așa cum Galilei a îndepărtat din știință forțele oculte, ipoteticul, conjunctura, supranaturalul, tot astfel voia Goldoni să îndepărteze din artă fantasticul, uriașul, declamatoriul și retoricul"* [1].

[1] *Op. cit.*, p. 827.

Scanned with CamScanner

Într-adevăr, Goldoni construiește o intrigă unitară, gîndită pînă la capăt, nelăsînd nici un loc pentru improvizație. Realizînd o profundă metamorfoză a personajelor întîlnite în comedia veacurilor anterioare, deplasează accentul satirei pe aristocrație, ceea ce pentru Molière era doar un deziderat, și integrează la modul caracterologic personajele într-un anume climat prin care le și explică.

Spiritul acesta programatic nu rezultă numai din *Memoriile* și prefețele sale, ci din unele replici care transmit o adevărată profesiune de credință. *Teatrul comic* mi se pare a fi cea mai elocventă operă a sa în acest sens. Placida, una dintre eroinele piesei, devine o adevărată exponentă a ideilor autorului : *„PLACIDA Nu mai merge cu „commedia dell'arte", cu improvizațiile. Lumea s-a plictisit să vadă veșnic aceleași lucruri, să audă veșnic aceleași cuvinte, și încă mai înainte ca Arlechino să deschidă gura publicul să știe ce-o să spună. Eu, una, domnule Orazio, vă anunț că n-o să mai prea joc în comedii vechi ; sînt îndrăgostită de stilul nou ; e singurul care-mi place."*[1]

Cu toate acestea nu se poate spune că între stilul noului teatru, promovat de Goldoni, și stilul teatrului italian din epocile anterioare, ar fi o ruptură totală. Dimpotrivă, procedee și tipuri umane din *commedia dell'arte* își prelungesc ecoul în creația sa. Opere ca *Slugă la doi stăpîni, O fată cinstită* relevă un tip de teatru de tranziție în care stilul care mînează improvizația, evenimentele care sugerează hazardul imprevizibil, bătrînul naiv și ridicol care vine în conflict cu marchizul acaparator de frumusețe, travestiul indică fuziunea dintre clișeele preluate din *commedia dell'arte*, precum și căile de înnoire anunțate de autor. Structura intrigii din *Slugă la doi stăpîni* ni se pare tipică în acest sens. Dragostea, crima, travestiurile, confuziile, încurcăturile create de un valet abil, clarificările finale, epilogurile fericite : iată cîteva dintre mijloacele pe care scriitorul le pune la contribuție.

Doctorul și Pantalone, fiecare într-o nouă ipostază, amintesc cunoscutul cuplu din *„commedia dell'arte"*. Aici ei reprezintă categoria părinților fericiți care asistă la unirea lui Silvio cu Clarice. Dar actul nu se poate finaliza imediat fiindcă intervine un eveniment neprevăzut : apare Beatrice

[1] Goldoni, *Teatru*, I, ESPLA, 1959, p. 244.

travestită în hainele lui Federigo Rasponi, fratele pe care iubitul ei, Florindo, îl ucisese într-o încăierare. Geloasă, Beatrice își urmărea iubitul care poposește și el la același han.

În felul acesta Goldoni creează toate premisele imbroglioului comic. Truffaldino, valetul viclean, se angajează la doi stăpîni care sînt îndrăgostiți. Încep încurcăturile de scrisori și de lucruri, tulburarea logodnei Claricei prin apariția lui Federigo căruia îi fusese promisă, durerea și revolta lui Silvio, jignirea doctorului etc.

În final scriitorul ridică măștile, se restabilesc adevăratele identități, se refac cuplurile și totul se sfîrșește cu bine, adică Silvio rămîne cu Clarice, adevăratul Federigo cu Beatrice, iar slujitorii Smeraldina și Truffaldino se căsătoresc și ei.

Replica finală a valetului viclean este un acord vesel care consună cu un epilog optimist : *„Da, domnule, am avut curajul să fac și un lucru ca ăsta. M-am înhămat la asemenea treabă fără să mă gîndesc... am încercat așa, la întîmplare. Ce-i drept, n-a ținut mult, dar am mîngîierea că nici unul n-ați reușit să mă descoperiți pînă acuma, dacă nu mă dădeam eu singur de gol, de dragul fetei ăsteia.“*[1]

Năzuința lui Goldoni de a realiza o comedie de caracter rămîne în această etapă doar un deziderat realizat într-o modestă măsură. Elementele comediei de intrigă sînt încă dominante. Doar Truffaldino, valetul care-l anticipează pe iscusitul Figaro, reprezintă un personaj comic de mai mare complexitate.

Aparența conflictului și a replicii improvizate, preferința pentru anumite modalități literare demonstrează că teoreticianul reformării teatrului nu s-a distanțat decît într-o anumită măsură de formele clasice din *„commedia dell'arte“*.

Nici *Fata cinstită*, reprezentată pentru prima dată în 1748, nu atestă decît într-o mică măsură făgăduințele scriitorului. Nouă este aici înfruntarea dintre personaje de extracție socială foarte diferită, pregnanța satirei îndreptată împotriva marchizului Ottavio de Ripa Verde, care este și el o anticipare a contelui de Almaviva din teatrul lui Beaumarchais.

Sentimental, conflictul multiplu din această comedie capătă un fundal de clasă bine pronunțat, specific teatrului goldo-

[1] Goldoni, *Teatru*, I, p. 124—125.

Scanned with CamScanner

nian în care stratificaţia socială a epocii apare ca un adevărat proces istoric.

Conflictul din *Fata cinstită* este un cîmp strategic în miniatură. Agresorul este Ottavio, marchizul uşuratic, gata s-o seducă pe Bettina cea orfană, protejata negustorului Pantalone. Îndrăgostitul este Pasqualino, tînărul sărac şi dependent. Ultragiată este marchiza onestă şi generoasă. Imbroglioul comic este susţinut atît prin schimbarea de identităţi, cît şi prin sporadicele travestiri. Tensiunea crescîndă a intrigii este întreţinută de cuplul sentimental al tinerilor şi de obstacolele care li se creează. Iubirii lor i se opune astfel din anumite motive marchizul frivol şi totodată Pantalone, protectorul fetei. Dar intriga este pigmentată de Goldoni şi cu alte detalii, destinate să-i captiveze pe cititori.

Bettina este răpită de oamenii marchizului ; Lelio — aşa-zisul fiu al lui Pantalone — se întoarce de la studii şi intră în conflict cu tatăl său. Pasqualino nu se bucură nici el de o afecţiune prea mare din partea lui Menengo, barcagiul.

Nu trebuie astfel trecut cu vederea faptul că personajele secundare de legătură au în acest gen de comedie o semnificaţie şi pondere mult mai mare decît în teatrul clasic. Abia în această operă năzuinţa de a înfăţişa caractere şi acţiuni începe să fie foarte pregnantă. Catte, spălătoreasa, sora Bettinei, este vicleană şi profitoare ; Arlechino, soţul ei, este un mincinos ; donna Pasqua, soţia barcagiului, este o mamă cinstită ; Pantalone este un ins onest ; Lelio, un tînăr superficial etc.

Şi în acest caz intriga evoluează în aşa fel încît trebuie să restabilească identităţi, adevăruri, principii care-i sînt dragi autorului.

Surprinderea marchizului asupra faptei sale urîte de către soţia sa, dezvăluirea identităţilor adevărate ale lui Lelio şi Pasqualino — copii schimbaţi în leagăn de Pasqua — permit rezolvarea dorită a intrigii : cuplul îndrăgostit se căsătoreşte, Lelio se întoarce la meseria tatălui, şi marchizului se pocăieşte pentru faptele sale.

În felul acesta echilibrul se restabileşte în acest univers miniatural de viaţă, prin domnia adevărului.

Replica orală este de aşa natură, încît dezvăluie fondul unor caractere umane. Dialogul dintre Pasqualino şi Arlechino este elocvent :

Scanned with CamScanner

„PASQUALINO Ține ducatul ăsta și taci din gură !
ARLECHINO Tac.
BETTINA Ești mulțumit ?
ARLECHINO Tac.
PASQUALINO Te superi dacă mai stau aici ?
ARLECHINO Tac, tac, tac...“ [1]

Stereotipia verbală reprezintă astfel una din căile de realizare a acumulării comice.

Nu mai puțin semnificativă pentru raporturile sociale din acea vreme ni se pare una din replicile prin care Bettina denunță morala frivolă a aristocrației :

„BETTINA Nu-mi pasă de dumneavoastră, nici de-o soție ca a dv. Și apoi să știți că nu mi-e frică de mutre din astea, că la noi se-mparte dreptatea așa cum trebuie. Și dacă n-o să vă vină mintea la cap, să știți că eu, muierușca asta, fărîma asta de muiere, o să vă fac să vă cuminții și să vă aduceți aminte cît o trăi Bettina, venețianca.“ [2]

Îndrăzneala replicii este evidentă. Ea aparține unui secol în care egalitatea și dreptatea sînt premisele care îi permit oricărui om dreptul de a-și apăra propria sa demnitate.

Aducînd pe prim plan spălătorese, barcagii, negustori, Goldoni devine exponentul acestei lumi care-și afirmă dreptul la o viață umană demnă.

Orală, replica din *Fata cinstită* cumulează cuvinte de mare varietate, distanțîndu-se și pe această cale de rigorile excesiv de restrictive ale poeticii clasice. Faptul acesta devine din ce în ce mai pregnant în *Hangița*, unde personajul dominator este o femeie de extracție socială modestă, precum și în *Bădăranii*.

Comedia goldoniană pleacă de la stratificația societății venețiene, dar realizează valențe umane mult mai cuprinzătoare. O anumită năzuință spre personaje arhetipale nu lipsește din teatrul său populat cu ipocriți, mincinoși, frivoli, zgîrciți, lingușitori etc.

Din această cauză sentimentul că autorul se repetă, reluînd aceleași tipuri așezate în alt context, este evident.

Spumos, amuzant, optimist, teatrul lui Goldoni nu are o mare adîncime, nu propagă idei la modul programatic, aspi-

[1] *Op. cit.*, p. 185.
[2] *Op. cit.*, p. 153.

Scanned with CamScanner

rînd doar spre reprezentarea stratificării totale a societăţii din acea vreme.

Teatru de amuzament prin excelenţă, comediile lui Goldoni au o remarcabilă forţă satirică. De Sanctis vede în ele, mai ales „restaurarea adevărului şi a naturalului în artă“ [1]. Pe această cale va evolua întreaga artă majoră a epocii. Cronică de moravuri şi caractere, comedia lui Goldoni restituie însăşi imaginea istorică a epocii sale atît de agitate.

Dacă prin zona sentimentală a comediei sale serioase şi larmoiante, Goldoni îl anticipează vag, este drept, pe Manzoni, prin realismul operei sale el rămîne un deschizător de drumuri pentru literatura lui Verga.

Năzuinţa lui Goldoni de a unifica comedia de moravuri cu comedia de caracter, în care tonurile vesele, ilariante pot alterna cu accentele grave, găseşte şi pe solul culturii franceze un adept al aceloraşi forme, înzestrat cu un simţ excepţional al teatrului.

Pierre Voltz scrie că Beaumarchais (1732—1799) a fost numit adeseori un „dramaturg amator“, iar despre arta lui s-a spus că ar fi marcată de „estetica dramei“.

Într-adevăr, scriitorul acesta are toate atributele unui picar modern sau ale unui erou de roman poliţist, care a experimentat cele mai diverse meserii. A fost om de afaceri şi spion, venind spre literatură dintr-o viaţă practică foarte agitată, care nu pătrunde decît într-o mică măsură în opera sa, şi atunci nu în creaţiile cele mai reprezentative.

Dar indiferent de unde descinde Beaumarchais în literatură, el aduce cu sine simţul excepţional al omului de teatru, privirea pătrunzătoare a psihologului, capacitatea caracterologică şi o genială forţă spirituală a replicii pe care se bazează în mod deosebit comediile sale. Este adevărat că pe planul esteticii teatrale scriitorul rămîne un discipol credincios al lui Diderot. Intriga lacrimogenă a fetei seduse şi abandonate de Clavijo din *Eugenia* (1767), perspectiva vagă a lumii de afaceri şi efuziunile sentimentale morbide din *Cei doi prieteni* (1770) nu prevestesc forţa excepţională a comediei sale, ci reprezintă preludiile minore ale unui scriitor furat de mitul dramei, neconform cu specificul personalităţii sale artistice.

[1] De Sanctis, *op. cit.*, p. 830.

Scanned with CamScanner

Beaumarchais pare la început un scriitor de scandal. El s-a impus ca dramaturg cu adevărat popular prin cele două comedii ale sale, *Bărbierul din Sevilla* (1775) și *Nunta lui Figaro*, reprezentată în 1784. *Tarare* (1787) cu tot izul său oriental este un eșec, iar *Mama vinovată* (1792), în care este readus Figaro într-o altă ipostază, reprezintă o altă cădere. Beaumarchais rămîne, așadar, autorul a două comedii care i-au asigurat locul definitiv în istoria teatrului universal.

Prima întrebare care s-a pus și altă dată și se poate repeta și astăzi, ne duce spre cauzele fundamentale, determinante pentru succesul comediilor lui Beaumarchais. Noutatea subiectului din *Bărbierul din Sevilla* nu reprezintă o explicație satisfăcătoare a valorii comediilor lui Beaumarchais, deoarece într-o formă mai mult sau mai puțin complexă el a fost întîlnit și la alți dramaturgi din epocile sau generațiile anterioare. Istoricii literari au făcut adeseori raportări la opera lui Auchard, *Precauțiunile inutile*, cu care s-au putut stabili analogii de titlu, ca și cu aceea a lui Sedaine și Monsigny, *Nu ne putem gîndi niciodată la toate* în care există doar un scenariu tern al bărbierului. [1]

Împrumuturile de motive literare și uneori de personaje, constituiau un procedeu curent în epocă. Pe această cale se pot face desigur unele apropieri cu farsele lui Molière, *Școala soților* aducînd pe prim plan motivul pupilei sufocate de autoritatea tutorelui și încercările ei de evadare.

Unele analogii stilistice, care vizează spiritul replicii spumoase și incisive, trimit spre Regnard și Marivaux. Toate acestea nu știrbesc originalitatea comediilor marelui dramaturg. Beaumarchais are geniul teatrului comic, care transmite idei grave de mare rezonanță în epocă. Noul public burghez care invadase sălile de spectacol era deosebit de receptiv la acestea. Teatrul lui Beaumarchais pune în lumină spiritul „stării a treia", scriitorul fiind el însuși un reprezentant al acestei lumi. Faptul acesta devine în comediile lui Beaumarchais mult mai evident decît în acelea ale lui Marivaux, Sheridan sau Goldoni.

Se știe doar că în comediile clasice, ca și în unele opere de această natură din secolul al XVIII-lea, personajele din

[1] Vezi Beaumarchais, *Pages choisies*, Introduction, Paris, 1902, p. XXV.

Scanned with CamScanner

mediul burghez, şi în general din lumea de jos, aveau un rol periferic şi constituiau prin evidenţa şi psihologia lor o sursă de generare a comicului şi a ridicolului. În comediile dramaturgului francez lumea aceasta este privită dintr-o altă perspectivă. Faptul este de o notabilă importanţă, cu atît mai mult cu cît atît în teoria teatrului, cît şi în creaţia propriu-zisă detaşarea de prejudecăţile clasice era încă foarte dificilă.

De aceea în domeniul esteticii teatrului încercarea lui J. E. Schlegel (1719—1749) de a sparge limitele dintre tragedie şi comedie în privinţa climatului social specific este cotată ca un act revoluţionar.

Sistematizarea propusă de J. E. Schlegel în legătură cu funcţionalitatea personajelor în teatru ni se pare elocventă :

1 Acţiunile personajelor din lumea înaltă pot produce pasiuni.

2 Acţiunile personajelor din lumea înaltă pot declanşa rîsul.

3 Acţiunile personajelor din lumea de jos pot provoca pasiuni.

4 Acţiunile personajelor din lumea de jos pot stimula rîsul.

5 Acţiunile personajelor din lumea de jos şi din lumea de sus pot suscita în parte pasiuni, în parte rîsul.

Admirator al teatrului englez, cunoscător al celui francez, J. E. Schlegel izbuteşte să formuleze aceste concluzii teoretice înnoitoare pentru modul de gîndire şi de creaţie din acea epocă.

Am menţionat aici acest punct de vedere nu pentru faptul că ar exista vreo legătură directă între orientarea comediilor lui Beaumarchais şi ideile scriitorului şi esteticianului german. Ceea ce Schlegel încerca să demonstreze pe planul esteticii teatrului, Beaumarchais realizează prin creaţia sa.

Aşa ne explicăm de ce relaţia dintre stăpîn şi valet, întîlnită şi în comediile lui Lope de Vega, Molière, Lessing, Goldoni, va fi înfăţişată dintr-un unghi de vedere nou, mult mai tranşant, de către Beaumarchais.

Viclean, inteligent, meschin sau generos, valetul din teatrul clasic este fie un aliat al stăpînului, fie un supus umil al acestuia. El se poate degrada în funcţie de stăpînul său sau poate prospera şi ajunge la fericirea conjugală odată cu acesta.

Scanned with CamScanner

În comediile lui Beaumarchais, Figaro, valetul din „starea a treia", este un personaj central care conduce intriga, contele de Almaviva deținînd doar în aparență un rol de prim ordin. Conflictul din operele scriitorului francez și evoluția integrală a intrigii sînt în așa manieră construite încît simpatia spectatorilor se îndreaptă în primul rînd spre valet, acesta fiind prezentat în culori deosebit de atrăgătoare.

Cea dintîi ilustrare a acestui spirit nou este oferită de scriitor în *Bărbierul din Sevilla*, operă prin care Beaumarchais realizează un nou gen de comedie de intrigă, susținută de o excepțională artă a unui dialog de o teatralitate spectaculoasă.

Trama veche a unei comedii amoroase în care un bătrîn tutore își iubește pupila pe care vrea s-o ia de nevastă și planul dejucat de către tinerii care se iubesc se completează aici prin proiectarea tuturor luminilor asupra lui Figaro.

În felul acesta reeditarea cuplului Arnolphe-Agnès din Molière prin Bartholo-Rosine este proiectată pe un fundal social mai cuprinzător și mai pronunțat. În comedia lui Beaumarchais conducătorul jocului rămîne Figaro. El îl ajută pe stăpînul său, contele Almaviva, să se apropie de Rosine și tot el încurcă planurile bătrînului viclean încît toate precauțiile împotriva iubirii devin inutile.

În *Bărbierul din Sevilla* nu există personaje odioase, ci doar tipuri ridicole și simpatice. Comedia păstrează bogate elemente de farsă, iar implicațiile satirice sînt verbale, fiind introduse prin propagarea unor idei ale secolului, sau prin atitudinea față de ele. Satira spumoasă se concentrează mai ales în forța de sugestie a unor replici incisive și mai puțin în realizarea unei situații din care să rezulte spiritul polemic de factură socială.

Limbajul lui Figaro este specific unui valet puțin reverențios cu stăpînul său :

„CONTELE Ai o faimă atît de rea !

FIGARO Și dacă-s mai bun decît ea ? Există oare mulți seniori care să poată spune la fel ?" [1].

Spiritul retrograd al doctorului Bartholo, lipsa de receptivitate față de ideile și realizările veacului rezultă din replicile pe care acesta le dă Rosinei. Veacul mult lăudat al luminilor a produs, după părerea sa :

[1] Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*, EPL, București, 1967, p. 191—192.

Scanned with CamScanner

„Prostii de tot soiul, libertatea de gîndire, atracţia universală, electricitatea, toleranţa religioasă, vaccinul, chinina, Enciclopedia, dramele..." [1].

Ironia şi ridicolul transmise de replică îl determină pe autor să o construiască în aşa fel, încît să capete o adevărată forţă caracterologică. Portretul caricatural al doctorului Bartholo făcut de Figaro se compune dintr-o adiţionare deliberată de adjective şi verbe, cu o remarcabilă forţă comică :

„E un fante bătrîn, ursuz, hirsut, hapsîn, gros, bondoc, mărunt, ras, ros şi cărunt, înşelat şi blazat, care pîndeşte şi scotoceşte, răscoleşte, bombăne şi mîrîie, geme şi se teme, toate alandala" [2].

Bărbierul din Sevilla rămîne astfel o strălucită comedie de intrigă în care protagonistul este exponentul noii lumi care se afirma pe plan istoric, fenomen constatat, dealtfel, şi în dramaturgia lui Goldoni.

Dar cea mai realizată şi complexă comedie a lui Beaumarchais este *Nunta lui Figaro.* Intriga de natură amoroasă este de aşa manieră concepută încît să poată mereu trimite spre antagonisme de ordin social. Faptul acesta se produce prin schimbarea unor raporturi pe care dragostea le aşază într-un adevărat cîmp strategic de luptă.

Dacă în prima operă Figaro, valetul, apare ca un aliat al contelui Almaviva în împlinirea căsătoriei acestuia cu frumoasa Rosina, în această comedie relaţiile dintre stăpîn şi slugă capătă un caracter de adversitate.

Mobilitatea aceasta a stărilor spirituale pe care le trăiesc personajele lui Beaumarchais, ca şi schimbarea permanentă a contextului lor de existenţă îl determină pe Philippe van Thieghem să le explice prin influenţa barocului. Atît dinamica personajelor şi ritmicitatea trepidantă a operei, cît şi antiteza dintre „a fi" şi „a părea", care caracterizează comportamentul celor mai multe personaje, sînt elucidate de către istoricul literar francez pe această cale. [3]

Interpretarea aceasta mi se pare însă neconvingătoare. Ea nu ţine seama de sursele specifice ale comicului care a exploatat întotdeauna antinomia dintre esenţă şi aparenţă. Iar

[1] *Op. cit.*, p. 14.
[2] *Op. cit.*, p. 17.
[3] Ph. van Tieghem, *Beaumarchais par lui-même*, Ed. du Seuil, Paris, 1965, p. 98—99.

Scanned with CamScanner

în ceea ce privește mobilitatea spirituală a personajelor, precum și unele mutații de conștiință, considerăm că reprezintă un fenomen specific al secolului al XVIII-lea, care rezultă din viziunea transformistă a omului, opusă fixismului linear din veacul anterior.

Fără a nega prezența barocului în secolul luminilor, considerăm însă că el nu este specific spiritului creației al lui Beaumarchais.

Dinamica interioară a personajelor sale ni se pare în același timp elocventă pentru modificările relațiilor umane din peisajul societății franceze.

Nucleul conflictului din *Nunta lui Figaro* nu mai este reprezentat de mariajul unui nobil, ci al lacheului său. Acesta determină o trepidantă regrupare a personajelor angajate în conflictul care se declanșează.

În acest nou context generosul conte de altădată devine exponentul spiritului tiranic feudal. Dorința lui de posesiune se extinde de la lucruri la oameni. De aceea, în fața nesățiosului conte, Figaro este acum nevoit să-și apere propria dragoste pentru Suzana.

Pe această cale, printr-un conflict amoros, Beaumarchais dezvăluie antinomiile dintre exponenții a două lumi diferite. Contele de Almaviva acționează în numele privilegiilor sale de aristocrat, iar Figaro se apără prin „legea firii", fapt care-i permite să-și aprecieze stăpînul de pe un plan relativ egal.

Conflictul sentimental, cu implicațiile lui sociale este în așa manieră construit de Beaumarchais, încît să poată urmări prin Almaviva metamorfoza lui într-un Don Juan degradat, în vreme ce Figaro simbolizează comportamentul omului ajuns la conștiința demnității umane.

Modalitățile de realizare a comediei în *Nunta lui Figaro* sînt cele uzuale, mereu întîlnite și în dramaturgia veacurilor anterioare.

Comicul de intrigă și moravuri rămîne dominant, dar el ținteșe spre luminarea unor caractere umane. În acest scop, autorul se folosește de un arsenal literar familiar epocii, reprezentat de travestiuri, false identități, situații pline de echivoc, acumulări seriale de expresii etc.

Nucleul intrigii este astfel susținut de gelozia lui Figaro și avansurile sentimentale ale contelui care creează situații echi-

Scanned with CamScanner

voce, de ascunderea lui Cherubino şi deghizarea contesei în hainele Suzanei. La acestea se adaugă în cele din urmă păcălirea contelui, precum şi a celor doi intriganţi, Bartholo şi Marcelina, care identifică în valetul îndrăgostit pe propriul lor fiu.

Psihologia personajelor din *Nunta lui Figaro* este sumară, dar edificatoare. Energia şi inteligenţa valetului, pasiunea şi virtutea Suzanei, ipocrizia contelui, demnitatea contesei subliniază dominantele tipologiei umane. Nouă este însă, în această explorare sumară şi tradiţională a universului interior, psihologia „cherubinului", adolescentul cuprins de primii fiori ai iubirii, constituind o realizare remarcabilă. Nu mai puţin semnificativă ni se pare apariţia masei ca personaj în diverse momente ale intrigii, fapt puţin întîlnit în această epocă.

Prevestind prin orientarea sa spiritul revoluţiei care se apropie, *Nunta lui Figaro* reprezintă în istoria teatrului influenţat de gîndirea iluministă, ceea ce dramele lui Lessing au constituit pentru cultura germană, unele comedii ale lui Goldoni pentru cea italiană, iar piesele lui Fonvizin pentru literatura rusă.

Itinerariul acesta în istoria dramaturgiei din secolul al XVIII-lea demonstrează în primul rînd o anumită receptivitate faţă de ideile iluministe, indiferent de genul de teatru în care erau însumate. Tragediile lui Voltaire şi Alfieri, dramele lui Lessing, unele piese de Marivaux, comediile lui Beaumarchais pun în lumină această deschidere spre principiile cardinale ale epocii. Faptul acesta ne permite să relevăm funcţia socială şi politică pe care o deţine teatrul militant din acea vreme, cînd parabola, alegoria, ca şi reprezentarea directă a evenimentelor vremii au o finalitate similară.

În acelaşi timp trebuie să constatăm că o mare parte a dramaturgiei din această epocă se dezvoltă în mod autonom faţă de gîndirea iluministă.

Raţionalismul şi-a lăsat astfel amprenta sa puternică asupra teatrului din secolul al XVIII-lea, cuprinzînd tragedia, drama şi comedia, dar alături de „psihologismul raţional" [1] care i-a captivat pe numeroşi scriitori, universul afectiv al

[1] M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie,* Hermann Böhlaus Nacf., Graz, Wien, Köln, 1967, p. 221 şi urm.

Scanned with CamScanner

omului dominat de sentimente începe și el să fie explorat cu o intensitate sporită atît în dramă cît și în comedia larmoiantă sau serioasă. În aceeași vreme elogiul rațiunii începe să fie conjugat cu cultul sentimentului, fapt de care nu a fost străin nici un scriitor raționalist ca Lessing.

Evoluția teatrului demonstrează interesul scăzut pentru tragedie, detașarea lentă de poetica clasicismului și căutarea unor modalități mai adecvate de reconstituire a universului omului din secolul al XVIII-lea, reprezentate de drama și comedia burgheză.

Declinul tragediei, apariția unor noi specii de teatru și introducerea în universul lor a unor noi categorii sociale care îmbogățesc tipologia umană din dramaturgia vremii nu pot fi despărțite de schimbările care au survenit și în stilul acestora.

Odată cu renunțarea la ideea că doar personajele din lumea înaltă sînt adecvate genului serios de teatru și că celelalte pot fi acceptate numai în comedie s-a produs și amestecul firesc dintre stilul înalt, mijlociu și familiar, fapt care a dus la o sporire sensibilă a resurselor lexicale ale scriitorilor.

Pe alt plan, fenomenul acesta de fuziune între stiluri a contribuit la accentuarea realismului operelor de teatru, care coexistă cu idilismul și spiritul de pastorală superficială pe care îl cultivă melodrama și comedia larmoiantă a epocii.

Epoca aceasta pe care unii istorici literari o socotesc caracteristică prin „teatromanie" a înregistrat într-adevăr o eflorescență a dramaturgiei. Din noianul imens de autori de teatru care au bătut la porțile eternității, numele celor pe care i-a reținut posteritatea critică este redus dar apreciabil prin noutatea formulelor artistice găsite și prin mesajul profund umanist al creației lor.

Scanned with CamScanner

ILUMINISMUL ŞI CRIZA POEZIEI LIRICE. REACŢIA POEŢILOR SENSIBILI. POEMUL EPIC

Preocupat de literatura de idei şi de filozofie, entuziasmat, pe bună dreptate, de dezvoltarea artei militante, cum era teatrul şi romanul, iluminismul reprezintă ultima mare perioadă de intensă criză a poeziei. Trebuie să precizăm că fenomenul acesta nu rezultă atît dintr-o lipsă de preocupare pentru creaţia lirică, întreaga epocă fiind plină de versuitori fără talent, care au avut o falsă înţelegere faţă de actul poetic, precum şi faţă de sursele originare ale acestuia. Imitaţia servilă a anticilor, accentul exagerat pus pe reguli, neglijarea rolului imaginaţiei şi al sensibilităţii, didacticismul excesiv, la care se adaugă mitul enunţului logic cît mai clar, dacă se poate lipsit de orice deviaţii stilistice, reprezintă doar o parte din factorii care au adus poezia într-un impas de lungă durată. Din această stare de criză, creaţia lirică a fost scoasă de poeţii sensibili, detaşaţi discret de norme, receptivi la actul de meditaţie pe marginea existenţei şi capabili să privească natura nu ca un simplu element de decor etnografic, ci ca o stare de suflet.

Manualele de poetică tradiţională vehiculau încă principii a căror autoritate tiranică a contribuit şi ea la îndrumarea unor poeţi pe căi eronate. Nu se poate trece cu vederea de asemenea faptul că cei mai mulţi scriitori din epoca luminilor aveau o severă educaţie clasică, iar mitul valorilor antichităţii pe care voiau să o depăşească prin aceleaşi mijloace literare, era încă foarte puternic în conştiinţa lor. Chiar unii savanţi de mare prestigiu, ce s-au pronunţat doar accidental asupra poeziei, erau puternic încorsetaţi de anumite prejudecăţi furnizate de clasicism. Cazul lui D'Alembert este, poate, cel mai elocvent. În *Întrebări despre poezie*, el încerca să ajungă la concluzia dacă creaţia lirică produce o *plăcere reală* sau una pur arbitrară şi obişnuită. Faptul că lectura poeziei prilejuieşte o plăcere reală rezulta, după opinia sa, din cultivarea ei de către toate popoarele. Caracterul arbitrar al plăcerii poetice este dedus de către savantul francez din diferenţele de criterii ce apar în aprecierea tehnicii literare de la o ţară la alta şi de la o limbă la alta. Dar pentru a distinge plăcerea realizată prin lectura versurilor de aceea ofe-

Scanned with CamScanner

rită de textele de proză, D'Alembert socoteşte că diferenţa dintre acestea se configurează doar prin faptul că enunţul poetic are *cadenţă* şi *rimă*. Dar ceea ce savantul francez a intuit mult mai profund este faptul că stilul poetic are un anumit caracter „artificial", sensibil deosebit de limbajul obişnuit, întîlnit în scrierile în proză. În acest sens, rigorile care îl constrîng pe poet la anumite norme sînt mult mai mari decît acelea la care este supus prozatorul. Libertăţile pe care le acordă pe acest plan D'Alembert poeţilor, prin raportare la prozodia clasică, sînt extrem de reduse şi puţin semnificative. În acest context, un aer mai proaspăt în discuţiile despre poezie aduc cei doi esteticieni care anunţă tentativa de reabilitare a sentimentului şi a fanteziei, G. B. Vico şi Herder. Autorul *Ştiinţei noi* socoteşte că materia proprie a poeziei este *„imposibilul credibil"*. Spre deosebire de metafizica poetică, preocupată de abstracţiuni, Vico remarcă faptul că poezia se îndrumează spre concret, acest prim limbaj al omenirii, situată pe cea dintîi treaptă de civilizaţie cucerind rînd pe rînd metafora, metonomia, sinecdoca, pentru a integra în cele din urmă în vocabularul său de provenienţă mitică, cuvinte din astronomie, cosmografie, geografie etc. Situînd poezia pe locul întîi din ierarhia artelor, Vico anunţă un nou mod de gîndire care prevesteşte romantismul.

Pe aceeaşi cale evoluează şi concepţia lui Herder despre poezie. Adversar al clasicismului, el pledează pentru o poezie accesibilă, simplă şi robustă, care să aibă o puternică amprentă naţională. *„Scriem aşadar veşnic pentru savanţi de cabinet şi recenzenţi scîrboşi, din gura şi stomacul cărora vom primi apoi opera înapoi, compunem romanţe, ode, poezii eroice, cîntece pentru biserică şi pentru bucătărie, pe care nu le înţelege nimeni. Literatura noastră clasică este o pasăre a paradisului, atît de frumos colorată, atît de înţeleaptă, numai filfîiri, numai elan, spre înălţimi, însă fără picior pe pămîntul german."*[1]

Pornind de la ideea, întîlnită în epocă şi la Vico, referitoare la faptul că poezia, ca şi cîntecul la început au fost populare, Herder pledează pentru o creaţie lirică aptă să reprezinte caracterul, limba, pasiunile, muzica, sufletul unui popor. Atitudinea lui Herder nu este astfel izolată în cadrul

[1] Herder, *Scrieri*, p. 88.

Scanned with CamScanner

epocii şi nici măcar în sfera culturii germane. Chiar şi un critic dăruit cu puţină înţelegere pentru libertăţile specifice ale fiecărei arte, cum era Gottsched, cerea ca poetul adevărat să dispună de *fantezie puternică, perspicacitate* şi *spirit*. Esteticianul german consideră însă că aceste trăsături dăruite de natură nu sînt suficiente. Poetul este în acelaşi timp un *homo faber*. El trebuie să deprindă arta de a scrie cu toate nuanţele ei, ceea ce presupune o largă erudiţie. Gottsched crede însă, pe bună dreptate, că ceea ce reprezintă o obligaţie absolut vitală pentru un poet este *cunoaşterea omului* şi puterea de *judecată*. Simptomatic atît pentru acest estetician cu o formaţie clasică ternă, cît şi pentru un spirit novator cum era Bodmer, rămîne faptul că poezia este privită ca o *imitaţie a lucrurilor naturale* şi ca o expresie a virtuţii umane. Unghiul acesta de vedere are două consecinţe fundamentale în creaţia lirică. Pe de o parte se ajunge la o stimulare a poeziei descriptive, în detrimentul altor specii lirice (Lessing), pe de altă parte, se continuă cultivarea satirei de moravuri, care nu depăşeşte cu nimic tiparele clasice ale genului. Faptul acesta demonstrează că atît unii esteticieni, ca Lessing şi Gottsched, cît şi unii poeţi ca Houdar de la Motte, Pope şi Voltaire, nu au înţeles resursele autentice ale poeziei şi nu au găsit căile menite să ducă la scoaterea sa din starea de criză. Pope şi Gottsched subliniază caracterul didacticist al poeziei, la Motte încearcă să o transforme într-un enunţ logic sau într-o expresie a unor evenimente ocazionale, iar Lessing ajunge doar la înţelegerea poeziei epice şi descriptive. De aceea, se poate spune că niciodată înţelegerea dogmatică a conceptului de *mimesis* în artă, nu a avut consecinţe mai funeste asupra creaţiei lirice, ca în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea. Caracterizîndu-i pe autorii de versuri din epoca luminilor, Paul Hazard îi judecă sever, dar exact. *„Aceştia nu erau poeţi. Urechile lor erau astupate în faţa vibraţiilor şi a frăgezimii cuvintelor, iar sufletul lor pierduse simţul misterului. Ei au inundat întreaga realitate cu o lumină implacabilă şi au dorit ca efuziunile lor să fie ordonate şi clare. Dacă poezia este rugăciune, ei nu se rugau, dacă ea este tentativă de a ajunge la inefabil — ei negau inefabilul, dacă aceasta este ezitare între muzică şi sens — ei nu ezitau niciodată. Ei nu doreau*

Scanned with CamScanner

decît demonstraţii şi teoreme, cînd făceau versuri, acestea aveau drept scop includerea spiritului geometric în ele." [1]

Conştiinţa artistică falsă a poeziei a împins astfel creaţia lirică pe drumul unei crize îndelungate. Preocupată de enunţul clar al ideii, receptivă doar la vehicularea unor sentimente superficiale, sufocată de spiritul salonard, impregnată de imagini convenţionale, preluate din mitologie, poezia capătă un pronunţat caracter didactic şi abstract, iar atunci cînd s-a arătat sensibilă la o anumită morală hedonică, a degenerat în versificaţie superficială, impregnată de un sensualism cu efecte artistice de-a dreptul hilare.

Speciile preferate de poeţii din secolul al XVIII-lea au fost satira, epistola, oda, epigrama, fabula. Semnificativ ni se pare faptul că poezia descriptivă începe să capete o audienţă mult mai largă. Imaginea ei de ansamblu este însă în mare măsură deformată de implicaţiile sale mitologice.

Una din ideile noi care se instalează în conştiinţa scriitorilor din secolul al XVIII-lea rezultă din convingerea că liberalizarea poeziei trebuie să se producă prin renunţarea la rimă, soluţie care ar putea duce la evitarea limbajului metaforic greu de înţeles. Dar punctul acesta de vedere, apărat de la Motte, este respins cu vehemenţă de Voltaire. Dealtfel principiile estetice apărate de autorul *Henriadei* sînt uneori mult mai îndrăzneţe decît versurile sale. În *Eseu despre poezia epică,* Voltaire atrage atenţia asupra faptului că creaţia lirică nu este un simplu calcul de sunete, deoarece poetul trebuie să aibă atît o sensibilitate a urechii, cît şi una a sufletului. În *Dicţionarul filozofic* acelaşi autor afirmă că poezia este „*muzica sufletului*". Opinia exprimată de Voltaire nu a avut ecou în rîndurile poeţilor din acea vreme şi nici măcar în opera sa. Atitudinea teoretică a lui Voltaire nu reprezintă un caz izolat. R. Fayolle îl menţionează în acest sens pe Rapin care afirmase, la un moment dat că „*în poezie există lucruri inefabile*", veritabila poezie fiind, după părerea sa, aceea care se adresează sufletului. Unui asemenea deziderat, poezia din epoca luminilor nu i-a respins decît arareori.

[1] P. Hazard, *La crise de la conscience européenne,* 1686—1715, Fayard, Paris, 1961, p. 316.

Scanned with CamScanner

Creaţia lirică din secolul al XVIII-lea nu trebuie privită ca un flux unitar, chiar dacă valoarea ei artistică este în general scăzută. În peisajul liricii din epoca luminilor s-au configurat direcţii şi aspecte diverse, deşi aproape toate ancorează în acelaşi impas estetic, excepţie făcînd doar unii dintre poeţii preromantici.

Se poate vorbi de persistenţa spiritului clasic, prezent în operele unor poeţi din diferite ţări ca Voltaire, Pope, la Motte, I. Budai-Deleanu etc. În acelaşi timp există un anumit strat al poeziei influenţate de baroc şi rococo, fenomen evident atît în cultura franceză, cît şi în cea germană.

Universul tematic al poeziei din epoca luminilor ne permite de asemenea să constatăm interesul sporit pentru ideea de libertate, care în anumite ţări capătă o puternică amprentă naţională. Nu se poate de asemenea trece cu vederea invazia iraţionalismului de provenienţă religioasă în creaţia liricii. Fenomenul acesta se soldează cu apariţia unor poezii mistice, atît Klopstock cît şi unii poeţi preromantici englezi ilustrînd în modul cel mai elocvent genul acesta de reacţie faţă de raţionalism.

Epoca este în general bogată în versuitori care cultivă cu abilitate poezia ocazională şi aulică, nelipsită de unele asemănări cu lirica antichităţii.

Voltaire compune *Stanţe pentru doamna de Châtelet*, Ecouchard Lebrun scrie *Oda domnului de Buffon*. Stilul este accesibil şi graţios, iar tonul convenţional. Discursul poetic întîlnit la Houdar de la Motte în *Versuri pentru ducesa de xxx* este ilustrativ.

Aceste versuri de acuma
Nu ştiu ce-au să vă spună, doamnă,
Căci, deslușit, ştiu şi eu numa
Că dorul de-a le scri mă-ndeamnă.

O, să le fac întîi proiectul
Să nu credeţi că mă amuză ;

Îmi sînteţi pururi subiectul
Şi numai inima mi-i muză. [1]

Nu lipsesc de asemenea epigramele care abundă în lumea salonardă a poeţilor francezi din secolul al XVIII-lea. Ele ocupă un spaţiu larg în poezia lui Fontenelle, J.-B. Rousseau, Voltaire, Saint-Lambert, Marie-Joseph Chenier etc. Semnificativ pentru gustul epocii sînt de asemenea eglogele, epistolele şi elegiile cu numeroase referinţe la personajele mitologice. Fontenelle scrie astfel *Ismena, Eglogă,* Bernis compune *Amorul şi nimfele* şi *Odă anacreontică,* Saint-Lambert, epistola *Chloe, această flecăreală tandră,* iar Demeustier excelează în poezii artificiale ca *Adunarea muzelor, Dianei, Minerva şi Venus* etc. În poemul *Circe,* J.-B. Rousseau o invocă pe făptura cea abandonată şi tristă printr-un vocabular agasant prin însăşi încărcătura sa mitologică excesivă :

Şi aşa ea-şi revarsă întregul amar,
Dar cînd artei vrăjitului cere-ajutor,
Să-şi recheme pricina nestinsului dor,
Ea invocă, strigînd, zeii toţi din Tenar ;
Phlagetonul, Nemesis şi Parcele toate,
Pe cumplita Alecta, pe cruda Hecate.

Moda clasicizantă întreţine acest gen de poezie, caracterizată printr-un proces liric convenţional. Istoricul literar V. Klemperer semnalează rococoul în poezia erotică, senzuală şi ocazională, de genul celei cultivate de Voltaire în *Impromptuuri, Epigrame, Epitafe, Inscripţii, Bilete, Versuri doamnei de...* etc. [2]

De o factură asemănătoare este poezia erotică plină de senzualism, adoptată de Donat şi Parny, scriitori care au influenţat atît lirica germană, cît şi pe cea română, fapt con-

[1] Toate citatele de versuri din poeţii străini sînt date după traducerile lui A. Covaci, publicate în *Iluminismul,* III, Antologie... de Romul Munteanu, pp. 7—93.

[2] V. Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur im 18 Jahrhundert,* I, Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin, 1954, p. 42.

Scanned with CamScanner

firmat de unele versuri scrise de Conachi sau poeţii Văcăreşti.

Erosul este prezent şi în versurile italianului Paolo Rolli (1687—1765) ale cărui *cantate lirice,* puse adeseori pe note au avut un larg succes public, fiind binecunoscute şi de Goethe încă din anii copilăriei. *Oacheşa cu ochii răpitori* adună clişeele literare ale vremii într-un text de redusă vibraţie lirică.

Ochi frumoşi, pe cît de şireţi,
Pe-un chip ademenitor,
Iată, m-au umplut de dor,
De plăcere fermecată.

Să mă chinui nu mai vreau !
A-nceput în şagă jocul ;
Să te joci, însă, cu focul,
Nu e bine, niciodată.

Cu Metastasio, poezia erotică a căpătat o anumită gravitate, distanţîndu-se atît de lirica arcadiană, cît şi de poemul cavaleresc. Tonalitatea ei afectivă nu înregistrează însă accente profunde. În *Plecarea,* nota elegiacă reliefează o preocupare relativ egală pentru muzică şi idee.

Veşnic îţi voi sta în drum
Şi aproape, orişicum,
Însă cine ştie dacă
Ţi-i mai aminte de mine !

Pe tărîmuri depărtate,
Pribegind pe mări adînci,
Eu voi întreba şi stînci
Nimfa mea, doar despre tine.

Reziduurile clasicizante, convenţionale sînt evidente şi în acest gen de poezie. În această sferă se înscriu şi unele poezii satirice şi fabule din epoca luminilor. În *Lui Boileau sau Testamentul meu,* Voltaire anunţă un spirit polemic mai virulent decît cel întîlnit la înaintaşi, dar arta sa literară este, de fapt, aceeaşi :

Scanned with CamScanner

Strivind prejudecăţi ce-s de tonţi tămîiate,
Unui persecutor strig : „Mai blînd nu se poate ?“
Strig : — „Avar bogătaş, să-i ajuţi pe săraci !
Ocrotindu-i pe cei ce sînt nevinovaţi !“
Învăţatului tuns : — Fii umil, milos, şi
Pe aproapele tău iute nu-l osîndi.

Preferinţa pentru satiră, fabulă şi poezia literară în general este un reflex al ideilor din epoca luminilor, exprimate printr-un enunţ literar de factură clasicizantă.

Cei mai mulţi poeţi din epoca luminilor au cunoscut tentaţia fabulei. Houdar de la Motte scrie *Ceasul şi cadranul* şi *Prietenii care se înţeleg prea bine,* Richer — *Oglinda,* Dorat — *Vulpea şi cîinele,* Florian — *Orbul şi paraliticul, Vulpoiul predicator, Hermina, castorul şi mistreţul ;* Lessing care elogiase acest gen într-un eseu, scrie şi el *Leul şi musca, Corbul şi vulpea, Urşii, Zgîrcitul* etc. Dintre scriitorii ruşi Krîlov este acela care imprimă fabulei morale şi politice o forţă polemică remarcabilă, deşi adeseori preia doar unele teme de circulaţie generală pe care le localizează în mod ingenios. Fabula abstractă, pur moralizatoare, de genul celei scrise de la Motte este cea mai elocventă pentru climatul iluminist, *Ceasul şi cadranul solar* de la Motte reprezintă doar una dintre aceste mostre.

Ceasul insulta cadranul solar într-o zi ;
Întrebîndu-l ce oră poate fi.
— „Habar n-am, răspunse cadranul. — „Dar, oare,
Ce faci de nu ştii nimic ? Eşti netot ?“
— „Aştept să fiu luminat bine de soare,
Căci eu doar prin Phoebus ştiu tot.“

Oricum, fabula reprezintă încă din secolul al XVIII-lea o specie literară în declin. În schimb, poezia satirică, investită cu o anumită funcţionalitate publică înregistrează un gen în plină dezvoltare. Scriitorul italian Giuseppe Parini (1729—1799) anunţa pe acest plan un spirit nou în poezia europeană. Receptiv faţă de ideile iluministe, propagator al conceptelor de libertate şi progres, Parini evoluează pe calea unei poezii satirice libertare, cu evidente implicaţii sociale. Poemul său *Ziua* poartă amprenta acestei stări de

spirit. Dar şi poeziile sale de mici dimensiuni pun în lumină un scriitor nonconformist. *Sărac, dar liber şi cinstit* reprezintă programul unui scriitor care anunţă un nou comportament în epocă, sensibil deosebit de acela al scriitorului aulic.

Nu-s născut spre a răzbate
Prin ilustre, grele porţi ;
Mă va şti tot gol, dar liber,
Chiar regatul tristei morţi.
Nu cat bogăţii, cinstire,
Prin înşelăciuni sadea ;
Acest veac ce totul vinde,
Negustor nu m-o vedea.

Dar Parini nu este un spirit înnoitor doar pe acest plan. În *Arta poetică* el pledează pentru libertatea fanteziei, pentru unitatea dintre idee şi expresia muzicală, *utilul* şi *frumosul* reprezentînd idealul spre care tinde.

Trecerea de la poezia de idei şi lirica ocazională spre creaţia lirică, investită cu o puternică forţă afectivă reprezintă, de fapt, calea de scoatere a poeziei din starea de criză. Poeţii descoperă, rînd pe rînd, munţii, lacurile, apusul de soare, natura văzută ca un spaţiu uranic. Poezia elementelor naturii este asociată cu anumite stări existenţiale, generatoare de dramatism (solitudinea, moartea), precum şi cu proiectarea unor stări sufleteşti de mare tensiune (melancolie, tristeţe, durere, obsesia morţii etc.) asupra întregului univers. Constituirea unui nou univers liric, ale cărui componente presupun o nouă poetică şi o altă viziune despre lume, deosebită de cea întîlnită la clasici, se produce ca un proces lent şi îndelungat, realizat de prima generaţie a poeţilor sensibili din epoca luminilor.

Cînd Saint-Lambert (1716—1803) scrie poemul *Anotimpurile,* el se angajează în acel vast spirit înnoitor al veacului, configurat în poezie prin asocierea viziunii despre natură cu ideea de trecere a timpului. Arsenalul literar vechi rămîne încă şocant. În poezia *Agricultorul,* autorul pare să reediteze unele idei despre ţărani, întîlnite în *Enciclopedie.*

Scanned with CamScanner

Tu, prin care înfloreşte cea mai necesară artă,
Tu, prieten neprihanei, tu, agricultor cinstit,
Dulce şi uşor te poate face cerul fericit !
O, de n-are a se teme, de puteri nedrepte, ca'n
Ghiara lacomei finanţe, sau a unui mic tiran,
Dacă legea-l ocroteşte, fără pic de cheltuială
Binefacerile firii simte cum îi cad în poală.

În acest context Legouvé (1764—1812) încearcă să acrediteze stările sufleteşti sumbre în poezie, versurile sale reprezentînd o pledoarie pentru *omul sensibil,* capabil să înţeleagă o nouă artă. Cunoscut, se pare, şi de C. Negruzzi, poemul *Melancolia* reprezintă tentativa de repliere a unui scriitor sensibil într-o nouă lume, cu tonuri întunecate. Enunţul literar are caracterul unui program.

Un om gingaş, sensibil, mai mult cată dulceaţă,
Nu-n veselia vie, ci în prelungi tristeţi.
El orbitor o cere... Fugind, o să-l vedeţi,
De locuri unde, vesel, a zugrăvit penelul
Fast de serbări şi baluri pompoase, de tot felul,
Cătînd tablouri care mai triste în nuanţe,
Proscrişi doar zugrăvit-au şi amanţi fără speranţe.

Dar elogiul sensibilităţii depăşeşte stadiul programatic. J. B. Rousseau scrie poezia *Stanţe,* Saint-Lambert — *Furtuna,* Klopstock, *Noapte de vară,* Mathias Claudius — *Omul şi Cîntec de seară,* Albrecht von Haller — *Alpii* etc. Cu J. P. Uz peisajul se erotizează. Influenţat de literatura anacreontică, în prima etapă a carierei sale literare, receptiv faţă de podoabele stilistice impuse de rococo, Uz devine un poet al reveriei şi al naturii. Pentru Uz natura este o deschidere spre înţelegerea misterului erosului. În *Un vis* starea de reverie este acreditată ca o stare poetică autentică.

O, vis ce mă desfată !
O, ce-am văzut odată !
Stam ostenit de cale,
Trîntit pe iarbă, în vale,
Pe argintul unui iaz
Avea umbros tufiş zăgaz.

Scanned with CamScanner

Apariţia şi dispariţia fetei dragi în acest cadru reprezintă intrarea şi ieşirea din starea de reverie. Ni se pare însă demn de relevat faptul că în poezia germană sentimentul naturii este adeseori asociat cu cel al morţii. Barocul german acreditase, de multă vreme, anumite teme ca *eterna trecere* şi *zădărnicia existenţei.* Cu acestea va fi adeseori asociat şi sentimentul morţii. Coagularea unor asemenea teme este foarte frecvent întîlnită în poezia lui Matthias Claudius (1740—1815). Gama sa tematică bogată însumează accente patriotice şi antifeudale, tipice pentru perioada de trecere de la iluminism la *Sturm und Drang.* Dar nota dominantă a versurilor sale pune în evidenţă structura unui poet sensibil, care anticipează viziunea romantică despre lume. Semnificaţia fiinţei umane, privită ca o devenire spre moarte este însă o derivaţie barocă. Omul este astfel doar o stare provizorie între naştere şi moarte.

Cînd vine pe pămînt
Aude şi nu-i mut :
De-nşelăciuni uitînd
Poftind, cerînd —
Mai plînge cînd şi cînd.

În faţa acestei ipostaze este situat finalul inevitabil, marcat de moarte.

Frumos, urît crescut,
Păr negru, alb, răsfrînt,
Veghind, dormind — e lut
Atîta de curînd !
Cît ţine totul ? — Zut.

(Omul)

Cea mai semnificativă poezie a lui Matthias Claudius pentru noul registru tematic, impus de poeţii sensibili, este *Cîntec de seară.* Spaţiul uranic, luna, codrul, ceaţa, trecerea de la amurg spre noapte, reprezintă detaliile care compun un asemenea peisaj încă inedit în evoluţia poeziei lirice, dar care se va degrada în perioada romantică într-un arsenal uzat de clişee literare.

Scanned with CamScanner

Se-nalţă mîndra lună
Cu stelele cunună,
Pe cer senin, curat ;
E-n codrul negru pace,
Din cîmpuri se desface
Alb văl de ceaţă minunat.

În pofida raţionalismului exacerbat, care a secătuit izvoarele creaţiei lirice, constatăm că peisajul literar al secolului al XVIII-lea nu este întru totul lipsit de prezenţa meditaţiei lirice, suscitate uneori de spiritul teologal, alteori de cel baroc.

Înainte de cristalizarea preromantismului englez, francez şi italian sau de configurarea poeziei sturmerilor germani, scriitorii din aceste ţări au creat un val general de sensibilitate, care prevesteşte mutaţiile profunde ce vor avea loc în universul poeziei. Dacă Boileau îi sfătuia pe scriitori să-şi aleagă temele de inspiraţie din viaţa de la curte şi peisajul urban, numeroşi poeţi din epoca luminilor, deşi aveau o educaţie clasică, se îndepărtează de acest deziderat, fiind din ce în ce mai mult tentaţi de fenomenul vieţii rustice, de poezia muncii, de pitorescul naturii văzute sub clar de lună. Dar nu este mai puţin adevărat că şi această poezie mai păstrează unele reziduuri din Hesiod şi Lucreţiu, zeii şi nimfele reprezentînd adeseori detaliile de decor sau forţele misterioase, invocate de poeţi în cadrul rustic.

Tonul acestor mari transformări care vor avea loc în registrul tematic şi structura poeziei lirice, este dat de unii scriitori mediocri ca Prior, Parnel, Lady Winchelsea, Delille, J.-B. Rousseau, Klopstock şi alţii.

Într-o epocă de seducţie a modei parcurilor şi a grădinilor, poezia grădinilor pe care a conceput-o Delille (1738—1813), are o largă rezonanţă europeană. Poemele sale *Toamna, Natura, Fîntîna din Vaucluse* etc. au găsit numeroşi imitatori în diferite ţări din Europa. Pentru poeţii care meditează asupra naturii şi a destinului, toamna reprezintă un anotimp preferat. Delille concepe poemul *Toamna* în acest sens. Toamna este generatoare de melancolie prin însuşi peisajul său specific.

Scanned with CamScanner

Hai, vină, sînt al tău, tandră melancolie
O, vină, însă nu cu fruntea încărcată
De nori ce-nvăluiesc tristeţea-ntunecată.
Cu ochi înrouraţi uşor nu te îndeamnă,
Cum printre aburiri o dulce zi de toamnă.

Marile teme ale poeziei lirice din epoca luminilor au început în felul acesta să-şi capete conturul specific. Natura, iubirea, viaţa, moartea, devenirea omului, melancolia, anxietatea în faţa misterului reprezintă elementele unei noi poetici care nu a căpătat încă un suport teoretic, dar s-a impus în mod spontan prin genul de scriitură, acreditat de poezie.

Faptul acesta nu poate crea însă iluzia că rezistenţa clasicismului faţă de aceste diverse tendinţe înnoitoare ar fi dispărut cu desăvîrşire. Persistenţa fabulei şi a satirei, ca şi a poeziei ocazionale demonstrează din plin ataşamentul unor scriitori iluminişti faţă de clasicism. Mult mai elocvent ni se pare însă interesul pentru poemul epic de mari dimensiuni, care nu peste multă vreme va intra în declin. Klopstock, de pildă, cultivă poemul epic cu o vădită tentă religioasă. Wieland face acelaşi lucru sub influenţa rococoului întîrziat. Voltaire, în schimb, este un spirit clasic ataşat idealurilor *Enciclopediei.*

Publicat în 1723, poemul *Henriada* fusese revizuit de mai multe ori, ca şi *Fecioara din Orléans.* Ambele opere pun în lumină un iscusit meşteşugar, capabil să transforme enunţul poetic într-un discurs filozofic versificat. Implicaţiile parabolice ale celor două opere sînt destinate să scoată în relief tezele lor fundamentale. În ţesătura complicată de imagini mitologice din *Henriada,* elogiul lui Henric al IV-lea constituie pretextul istoric care îi oferă lui Voltaire posibilitatea de propagare a idealurilor de toleranţă şi egalitate între oameni, meritul acestui suveran rezultînd din faptul că a pus capăt luptelor dintre calvini şi catolici.

În *Fecioara din Orléans* întîlnim o temă care a traversat operele unui mare număr de scriitori din diferite ţări. De la Chapelain, Shakespeare, Schiller pînă la unii scriitori contemporani ca Anouilh, Brecht, motivul fecioarei eroine a suscitat din partea scriitorilor cele mai diverse reacţii. Ca şi Shakespeare, Voltaire o demitizează pe Ioana D'Arc, poemul

său, dealtfel mediocru, fiind încărcat de ironiile facile ale unui scriitor sceptic care nu crede în miracole.

Poemul epic de inspiraţie iluministă trăieşte o remarcabilă etapă de revitalizare în cultura română prin epopeea eroi-comică *Ţiganiada* scrisă de Ion Budai-Deleanu. Cunoscător al operelor lui Homer, Vergiliu, Ariosto, Casti, Milton, Klopstock, Voltaire etc. Ion Budai-Deleanu a realizat o alegorie complexă ale cărei articulaţii eroi-comice scot în evidenţă atît elogiul eroismului unui domnitor luminat care îşi apără ţara, cît şi resursele negative ale unei lumi încă incapabile să înţeleagă idealul de libertate şi egalitate pe care eroii operei îl propuneau. Expresie a spiritului iluminist al epocii, dar şi a climatului iozefinist de idei la care scriitorul aderase, poemul lui Ion Budai-Deleanu reprezintă ultima mare realizare europeană pe acest plan.

Sursele nelivreşti ale operei, cum este folclorul, ca şi stilul *Ţiganiadei,* demonstrează că nu ne mai găsim în faţa unei creaţii şi a unei concepţii literare, care să poarte în totalitatea sa marca pură a clasicismului.

Se ştie doar că unul din canoanele clasicismului este reprezentat de separarea fermă a stilurilor, poemul eroic fiind scris într-un *stil înalt,* iar cel comic într-un *stil mijlociu* sau *familiar.* Înainte de mişcarea romantică, despre care nu avem nici o dovadă că autorul *Ţiganiadei* ar fi luat act, el a conceput un *poem eroi-comic,* în care amestecul de stiluri este determinat de registrul dublu al acestuia, frecvent întîlnit în acea vreme doar în literatura barocă.

Fuga oamenilor din faţa turcilor cotropitori este relatată de Ion Budai-Deleanu într-un stil înalt, menit să ilustreze durerea şi dezastrul.

Fug copiii cu tinere copile,
Fug muieri cu mititei în burtă,
Iară cei mai încărcaţi cu zile
Îi mîngîie şi le sînt povaţă.
De vuet mare, ţipete şi jale,
Plini-s codrii, cîmpii şi vîlcele.

Anumite concepte filozofice de natură iluministă, cum este acela de egalitate naturală, sînt introduse în fluxul epic al

poemului prin aceeaşi tonalitate gravă, realizată cu ajutorul *stilului înalt.*

Dacă vom lua la socoteală
Cum că toţi oamenii de la fire
Să nasc într-un chip, prin o tocmeală,
Nici să afle între dînşii osăbire,
Vom afla că asemenea dreptate
Trebuie să aibă toţi în cetate.

Spre deosebire de acest episod discursiv, lupta ţiganilor cu ochii închişi împotriva duşmanilor, este dezeroizată prin detalii destinate să sugereze o atmosferă hilariantă, generată de numeroase elemente lexicale, specifice stilului familiar. Într-un climat aberant, adeseori întîlnit în poemul baroc, gestul unui individ oarecare nu se poate converti într-un act major.

Gogoman încă să stînginisă,
Aşa de bine şi cu mînie
Ca să taie-n turci ca şi-ntr-o clisă,
Dar precum istoria ne scrie,
Mergîndu-i în deşert lovitura,
Căzu pe faţă şi-şi rupse gura.

Defilarea ţiganilor este de asemenea deturnată de la actul major pe care trebuie să-l reprezinte. Dinamica ridicolă a masei eterogene de oameni, detaliile vestimentare, ierarhiile exterioare care au doar o funcţie parodică în raport cu epopeea eroică pură, contribuie la realizarea acestei atmosfere hilare.

Întîi, dar, dintru toţi purceasă
Ceata lui Goleman, vestită,
Toţi ciurari şi feciori de-acasă,
Vai de acela care-i întărită,
Trei sute era ei pe-ndelete,
Afară de prunci, muieri şi fete.

În maniera poeticii baroce, atunci cînd descrie steagul armatei ţiganilor, autorul aglomerează o mulţime de substan-

tive şi adjective eteroclite pentru a spori intensitatea unei atmosfere degradate, specifică unei lumi degradate.

Transferul unei situaţii grave de ceremonial într-un context comic inedit nu reprezintă însă un procedeu singular, întîlnit doar la Ion Budai-Deleanu. În *La sechia rapita,* un alt poet baroc, care a constituit unul din modelele scriitorului român, a procedat la fel. Tassoni îl descrie pe contele Culagna prin aceleaşi mijloace, sensibil amplificate însă de Ion Budai-Deleanu. Steagul celor doi gemeni din epopeea italiană reprezintă şi el un simbol degradat, specific artei baroce care cultivă antitezele.

Specific pentru poetica literaturii baroce ni se pare şi modul dezafectat de relatare a actului de a ucide, moartea fiind înfăţişată cu o totală lipsă de gravitate.

Întîi lui Lăpăduş capul sparsă,
Apoi lui Sugurel falca dreaptă
O făcu strîmbă, de-acolea ştearsă
Nasu lui Şoşoi, şi iar-aiaptă
Ciolanul cumplit tocmai în ureche
Lui Aordel cel de viţă veche.

S-ar putea obiecta că asemenea episoade se găsesc şi în opera lui Homer, *Bătălia broaştelor* şi că modul de suspendare a afecţiunii în relatarea unui fapt tragic ţine de însuşi codul artei comice. Într-adevăr, în poemul homeric, felul în care se ucid broaştele cu şoarecii pune în lumină o manieră utilizată şi de scriitorul român. Dacă elementele baroce din *Ţiganiada* s-ar reduce doar la unele aspecte semnalate poate nu ar fi suficient de concludente. Dar de la viziunea morţii lipsite de tragism, scriitorul român ajunge la integrarea fiinţei umane într-un timp heraclitean, cînd viaţa şi moartea capătă o nouă semnificaţie. Desacralizarea morţii este în acelaşi timp dublată în opera lui Ion Budai-Deleanu de îndemnul de trăire a clipei prezente, venit din partea unui autentic spirit baroc care concepe viaţa ca o eternă trecere spre moarte. Patosul liric din anumite versuri împregnate de un puternic erotism sensual *(Iubiţi o suflete muritoare / că libovul este legea întîie)* poate coexista astfel în această epopee barocă cu imaginea morţii ca accident. Elocvent pentru arta scriitorului român ni se pare şi felul în care se configurează

anumite personaje mitologice în opera sa. Dealtfel însuşi amestecul de detalii din mitologia păgînă, creştină şi populară, reprezintă o opţiune estetică tipică pentru scriitorii baroci. Umanizarea sfinţilor din *Ţiganiada* este ilustrativă.

Sin Giorgiu cu Sin Medru, fiind de faţă,
Întărea sfatul lui Sin Nicoară,
Numai Sin Spiridon avea greaţă,
Căci nu văzuse nici odinioară,
Vreun război, avînd inima blîndă din fire
Şi neiubind izbîndă.

Evident că actul de desacralizare a sfinţilor nu este împins de Ion Budai-Deleanu aşa de departe ca demitizarea zeilor în opera lui Tassoni.

Comportamentul parodic este însă adeseori adoptat şi de poetul român în maniera de configurare a portretului unor personaje. În comparaţie cu textul homeric grav, biografia lui Parpanghel este un act parodic, compus după tehnica literară din *Iliada,* dar transferat într-un context comic.

Raportată la istoria genului epic, dar în acelaşi timp şi la mesajul său filozofic specific, *Ţiganiada* este o expresie a modului de gîndire, caracteristic iluminismului întîrziat din sud-estul Europei. Apreciată din perspectiva evoluţiei formelor literare, epopeea eroi-comico-satirică a lui Ion Budai-Deleanu are structura unui poem de sfîrşit de veac, cînd stilul baroc îşi lasă amprenta asupra multor scrieri literare din această perioadă.

Bogat în autori de versuri, dar nu şi în poezie, secolul luminilor se încheie astfel prin acordurile finale ale unei poezii lirice şi a unei epopei naţionale care prevestesc un curent nou de sensibilitate în arta literară.

Epocă de hegemonie a spiritului filozofic, veacul al XVIII-lea se caracterizează printr-o amplă literatură de idei, investită cu o mare forţă civică a cărei misiune constă în propagarea toleranţei, a progresului şi în elogiul adus omului natural, apt să se elibereze prin cultură din tenebrele ignoranţei.

Subsumată acestor idealuri majore, literatura este transformată într-o tribună de idei şi într-un instrument de luptă. Ea este destinată să afirme idealurile care rezultă din patri-

Scanned with CamScanner

moniul gîndirii iluministe şi să nege bazele vechii societăţi, pe care o socotea perimată.

Diferenţiată de la o ţară la alta şi de la un autor la altul, în funcţie de climatul cultural şi social-istoric, literatura impregnată de ideile luminilor îşi trăieşte ultimele acte de rezonanţă teoretică prin prelungirea sa în romantism, care reprezintă o puternică mişcare de reacţie împotriva raţionalismului enciclopedist.

În acest context, poezia reprezintă primul simpton care anunţă un nou curent de sensibilitate, deşi găsirea drumului cel mai firesc de exprimare a reprezentat un fenomen de lungă durată.

Scanned with CamScanner

PREROMANTISMUL

Celebra dispută dintre clasici și moderni, configurată atît pe planul istoriei ideilor estetice și al criticii literare, cît și pe cel al creației, s-a soldat în cele din urmă cu triumful general al unui nou curent de sensibilitate, reprezentat de romantism.

Dar pînă să se ajungă aici, în diverse culturi naționale europene au fost înregistrate numeroase fenomene de anticipare romantică, fapt care a prilejuit în rîndurile unor istorici literari englezi și francezi anumite dispute privitoare la prioritatea fenomenului romantic din cele două arii de cultură.

Manifestările acestea de anticipare romantică din diverse țări, întîlnite pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, au fost integrate de unii istorici literari într-un curent mai larg, cunoscut sub numele de preromantism.

Dar trebuie să precizăm de la început că nici accepțiile date noțiunii de preromantism, nici termenul în sine destinat să califice un fenomen artistic relativ unitar nu au întrunit pînă astăzi consensul tuturor istoricilor literari.

În cultura germană există un grup de poeți sensibili care reprezintă *Die Empfindsamkeit* (sensibilitatea), fenomen artistic disociat de mișcarea literară cunoscută sub numele de *Sturm und Drang*, care nu este decît arareori privită ca o variantă națională a preromantismului european. În literatura rusă, sentimentalismul este și el prezent ca un fenomen național independent față de preromantism ; în Italia operele literare detașate de clasicism sînt integrate în romantism, iar în alte culturi din sud-estul Europei acest nou curent de sensibilitate nu are într-adevăr o existență autonomă, bine delimitată istoricește, temele preromantice intrînd în atenția scriitorilor odată cu configurarea romantismului.

Dificultățile disocierii unor fenomene literare preromantice de cele romantice i-au determinat pe unii cercetători ca D. Mornet [1], de pildă, să pornească de la teza existenței ro-

[1] D. Mornet, *Le romantisme en France au XVIII-e siècle*, Hachette, Paris, f.d.

Scanned with CamScanner

mantismului în Franţa secolului XVIII-lea, în vreme ce Paul van Tieghem se străduieşte să acrediteze noţiunea de preromantism destinată să surprindă aspectele unitare ale unor fenomene artistice naţionale, care în acest proces firesc de diversificare literară capătă o amprentă locală din ce în ce mai pronunţată.

Varietatea fenomenului literar de tranziţie care nu permite însumarea tuturor acestor aspecte într-un stil unitar, prejudecăţile unor istorici literari care apasă prea mult pe faptul artistic local, neglijînd componentele lui universale, inexistenţa unei asemenea literaturi de tranziţie în unele culturi naţionale, ne obligă să însumăm unui numitor comun, reprezentat de preromantism, doar acele manifestări literare care poartă marca specifică a unei creaţii literare de tranziţie, de anticipare a romantismului.

Dar ceea ce ni se pare de la început caracteristic pentru aceste dispute teoretice, ca şi pentru fenomenul literar al vremii, este în primul rînd faptul că preromantismul nu realizează o deplină consonanţă între concepţia artistică şi creaţia propriu-zisă. Această unitate nu se produce decît odată cu configurarea definitivă a romantismului. Cu toate acestea ascultarea „vocii inimii" şi ispita „deliciilor sentimentului" se fac tot mai puternic simţite în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În cunoscuta *Istorie a literaturii franceze*, publicată sub direcţia lui Paul Hazard şi J. Bedier, se afirmă pe bună dreptate că : *„A fi filozof în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea nu mai înseamnă să deschizi doar ochii asupra luminilor raţiunii, ci într-o măsură mai mare, să asculţi de asemenea vocea inimii şi să guşti deliciile sentimentului"*. [1]

Revoluţia ideilor filozofice şi estetice, ca şi a creaţiei literare este elocventă în acest sens. Deşi pare paradoxal la prima vedere, trebuie să precizăm că veacul luminilor a fost în acelaşi timp secolul iluminaţilor, al ocultiştilor, fiziognomiştilor şi astrologilor. Adolf von Knigge a încercat doar să pună bazele unei filozofii a trăirii, masonii din diferite centre de cultură cochetau cu filozofia sentimentală [2], impreg-

[1] Op. cit., II. Paris, 1924, p. 119.
[2] Vezi G. Gusdorf. *Le mouvement maçonique*, în *Les Principes de la pensée au siècle des lumières*, p. 402—413.

Scanned with CamScanner

nată de o anumită tentă religioasă, iar la curtea lui Frederic Wilhelm al II-lea se strînseseră astrologi şi alchimişti. Casanova şi Cagliostro se ocupă, printre altele, de cabalistică, necromanţie şi astrologie, iar Swedenborg, vizionarul, găseşte o largă audienţă, în vreme ce teoria magnetismului animal, profesată de Mesmer, duce la cele mai variate speculaţii metafizice. În felul acesta, de la teozofii şi filozofii mistici care aderaseră la lojile francmasonice, de genul lui Jacob Boehme şi Joseph de Maistre pînă la un fizionomist de talia lui Lavater, lupta împotriva enciclopediei, apreciată ca un „monstru al necredinţei", este declarată în mod deschis. Fără să existe o legătură directă între ei, filozofii mistici şi şarlatanii care practicau ocultismul reprezintă un front comun împotriva raţionalismului.

Gîndirea estetică evoluează şi ea pe aceeaşi cale. Dacă la 1719, abatele Dubos face cu o anumită discreţie apologia gustului şi a sentimentului, nu multă vreme mai tîrziu esteticienii încearcă să aducă în acelaşi scop cele mai variate argumente. În *Cercetare despre originea reprezentării noastre despre frumos şi virtute* (1725) Hutcheson apreciază gustul cu un adevărat „simţ interior". Într-o realitate caracterizată prin „unitate în multiplicitate", varietatea gusturilor individuale trebuie acceptată ca o consecinţă a spiritului asociativ care caracterizează fiinţa umană.

Simptomatică pentru acest tip de argumente este însăşi mixtura dintre datele gîndirii raţionaliste şi ale filozofiei sentimentului. În *Cercetare filozofică despre originea ideilor noastre despre sublim şi frumos* (1757), Burke subliniază caracterul subiectiv al gustului, dar nu ezită să precizeze faptul că acesta se întemeiază pe puterea de judecată.

Subiectivismul rezultat din accentul pus pe afecte se conjugă uneori cu tendinţa de relevare a artei ca mister. Pentru Shaftesbury, de pildă, frumos este formă şi armonie, dar şi viziune interioară şi iluminare divină [1].

[1] Vezi întreaga dezbatere în R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, 1750–1830, Hermann Luchterband Verlag, Darmstadt, Berlin, 1959, p. 116–117.

Scanned with CamScanner

Apologia gustului şi a sentimentului se conjugă adeseori cu aceea a naturii. Exemplele pe care le aduce Folskierski în acest sens sînt foarte bogate [1]. Îndemnurile lui Fénelon şi Shaftesbury adresate modernilor de a cunoaşte natura prin modele intermediare, sînt tot mai puţin ascultate. Cu mari ezitări esteticienii şi scriitorii încep să descopere natura, chiar dacă la început aceasta este reprezentată de parcurile şi grădinile nobililor, ordonate de mari meşteri şi decorate cu ruine, monumente şi flori care sugerează un anumit gust pentru melancolie şi pitoresc. Evadarea din viaţa citadină pură se produce la început prin soluţii artificiale care creează un peisaj idilic. Elocvent ni se pare, de asemenea, faptul că pe parcursul secolului al XVIII-lea apar adevărate studii despre arta peisajului şi construcţiei grădinilor. În cartea sa despre *Preromantismul francez,* André Monglond menţionează diverse lucrări despre arta grădinilor, cum sînt studiul lui Watelet : *Eseu despre grădini* (1774) sau cartea lui Morel, *Teoria grădinilor* (1776).

Gustul peisajului stilizat, al naturii geometrizate rezultă şi din afirmaţia lui R. Gerardin din opera sa *Despre compoziţia peisajului* (1843), unde se recomandă ca un parc să fie ordonat ca un tablou de Poussin.

Toate căutările acestea care trădează o puternică efervescenţă spirituală pun în lumină rezistenţa spiritului clasic şi concesiile modeste făcute modernilor. Din această efervescenţă îndelungată rezultă însă o literatură nouă, cu o profundă vibraţie lirică în care scriitorii nu se mai sfiesc să-şi etaleze eul, să facă elogiul peisajului rustic, să omagieze eroii anonimi sau să-şi exprime compasiunea pentru marii nedreptăţiţi. Trebuie să precizăm că adeseori spiritul acesta demofilic capătă o puternică coloratură socială şi naţională.

Căutînd izvoarele de regenerare a poeziei ameninţate de uscăciunea veacului raţionalist, poeţii descoperă farmecul limbii şi al poeziei populare, pitorescul peisajului luminat de lună, misterul trecutului învăluit de legende.

Explorarea trecutului, realizată de poeţii preromantici, duce la deshumarea vechilor legende populare, a baladelor şi a

[1] V. Folskierski, *Entre le classicisme et le romantisme,* Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII-e siècle. Académie Polonaise de Science, Cracovie, Paris, Champion, 1925.

Scanned with CamScanner

faptelor de glorie cîntate de barzii anonimi. În acest nou climat literar, culegerea de balade populare întreprinsă de Thomas Percy (1729—1811) capătă o semnificaţie deosebită. Dar cititorul sensibil al epocii îşi găseşte corespondenţe spirituale latente în poemele eroice publicate de James Macpherson (1736—1796). Pentru a spori nota de mister din jurul acestora, autorul le atribuie bardului celtic Ossian, care ar fi trăit prin veacul al III-lea.

În parte autentice, în parte prelucrate, poemele osianice reconstituie imaginea unui Ev mediu neguros, cu eroi barbari şi viteji, cu o natură aspră şi neprietenoasă, cu fete ingenue şi dîrze care-şi urmăresc din pragul castelelor iubiţii pe cîmpul de luptă.

Prin poemul despre *Fingal,* publicat în 1760 (din care Eliade Rădulescu va traduce un prim cînt, tipărit în *Atheneul român* (1867), literatura europeană preromantică îşi găseşte una din coordonatele sale specifice. Prin faţa cititorului defilează regi războinici ca Swaran şi Cuchulin, sau Fingal, al cărui tată era bardul curajos Ossian. Poemul istoriseşte lupte de mare violenţă, iubiri de adîncă vibraţie sentimentală, morţi năpraznice, survenite în familiile de regi, momente de profundă durere determinate de pierderea celor dragi. Lumea aceasta este proiectată pe fundalul unei naturi întunecate, învolburată de furtuni, eroii avînd ceva din măreţia peisajului nordic, aspru şi sumbru.

Natura din poemele osianice nu mai are nimic din răceala şi impasibilitatea peisajului din literatura clasică. Poetul proiectează în permanenţă asupra ei starea sufletească a eroilor. Pe calea aceasta peisajul este liricizat, drama individului căpătînd adesea proporţii cosmice. Lamentarea Colmei ni se pare că reprezintă cel mai tragic episod, fiind în acelaşi timp specifică pentru noua artă poetică ce se va impune : *„Pentru tine mi-am părăsit fratele, pentru tine fug de tatăl meu. De mult timp cele două familii ale noastre sînt duşmane dar noi, o, multiubitul meu, noi nu sîntem duşmani.*

Furtună, nu mai urla ! Torente, liniştiţi-vă, aşa ca să-mi poată auzi vocea, iubitul ! Salgar, eu te chem !... Salgar, aici este arborele, aici este stînca, Colma te-aşteaptă, de ce întîrzii ?

Scanned with CamScanner

Ah ! Apare luna ! Văd unda strălucind în vale, creştetul cenuşiu al stîncilor se descoperă, dar nu-l văd pe vîrfurile lor. Nu-i văd cîinii. Ce nenorocită sînt. Trebuie să rămîn aici.

Dar cine sînt acei ce par a dormi pe iarbă ? Nu-i fratele meu ?

Nu-i iubitul meu ? O, prieteni, vorbiţi-mi ! Ei nu-mi răspund, sufletul mi-e neliniştit de groază. Ah ! sînt morţi ! Lăncile lor sînt înroşite de sînge. O, fratele meu, de ce ai omorît pe scumpul meu Salgar ? O, Salgar, de ce ai omorît pe fratele meu ?" [1]

Pasajul citat ni se pare ilustrativ pentru maniera în care enunţul informaţional narativ este filtrat printr-o conştiinţă îndurerată care-i dă o puternică amprentă lirică. Detaliile narative sînt astfel înglobate într-un imens flux liric, proiectat şi asupra descripţiei peisajului. Macpherson pune astfel în circulaţie farmecul peisajului nocturn, străbătut de misterul luminii selenare : *„O, albă lună, astru al nopţilor, fiică a cerului, cît de mult iubesc dulcea strălucire a torţei tale ! Înaintezi, fermecătoare, urmată de stelele care merg înspre orient după urma azurată a paşilor tăi. La ivirea ta norii se înseninează şi razele tale le argintează coastele întunecate.*

Cine poate fi asemenea ţie în ceruri, o, fiică tăcută a nopţii ! În faţa ta stelele îşi întorc geloase ochii tremurători ! Unde te odihneşti la sfîrşitul drumului cînd se măreşte umbra şi-ţi acoperă globul ? Tot aşa de întunecată este şi locuinţa ta, ca a bătrînului Ossian." [1]

Integrarea bardului enigmatic în acest peisaj plin de mister este şi ea elocventă pentru acest poem al trecutului legendar.

Succesul poemelor osianice a fost imens. Un istoric literar relatează faptul că atunci cînd Napoleon voia să aprecieze o operă nouă, nu găsea alt epitet mai adecvat decît „vraiment ossianique". Rezonanţa acestei literaturi se prelungeşte pînă tîrziu. Chateaubriand, Goethe, Byron se înscriu şi ei printre admiratorii acestui gen de literatură. În

[1] Ossian, *Poeme galice,* culese de Macpherson, Minerva, Bucureşti, 1915, p. 8.

ceasurile sale sumbre, melancolicul Werther, eroul lui Goethe, citeşte poemele osianice, iar Doamna de Staël configurează peisajul nordic, specific romantismului, pornind şi de la acest univers literar. Critici, esteticieni şi scriitori germani ca Herder, Gerstenberg şi Goethe ajung la *Sturm und Drang*, traversînd experienţa osianică. Reflexul palatelor osianice din poezia lui Gr. Alexandrescu reprezintă rezonanţa tîrzie a aceluiaşi climat spiritual în cultura română.

Dacă poemele osianice relevă farmecul climatului nordic, acoperit de ceaţă, încleştarea în luptă şi eroismul unui trecut legendar, alţi scriitori preromantici ca Lady Winchelsea, Parnell, Akesinde îşi îndreaptă atenţia spre aspectele sumbre ale existenţei, realizînd o poezie plină de tristeţe şi melancolie. Boemi nevrozaţi, unii dintre poeţii menţionaţi resping optimismul acelor filozofi iluminişti care considerau lumea noastră cea mai bună dintre toate lumile posibile, punînd sub semnul întrebării însuşi sensul existenţei. Faptul acesta îl făcea pe cercetătorul francez Roger Martin să se întrebe dacă nu cumva romantismul a fost pregătit de o generaţie de poeţi, marcaţi de anumite maladii psihice. [1] Întrebarea ni se pare lipsită de sens deoarece literatura preromantică a fost reprezentată de personalităţi artistice foarte diferite care nu sufereau de asemenea boli.

Refuzul optimismului într-o epocă de masive transformări, receptivitatea unor scriitori preromantici faţă de filozofia mistică şi teologie, oroarea faţă de civilizaţia cu caracter opresiv, adversitatea faţă de tirania naţională, replierea în imensitatea naturii calme — constituie coordonatele pe care va evolua literatura preromantică. De la Young, Gray şi Thomson pînă la Volney, Foscolo şi Jukovschi, pentru a indica doar cîteva nume dintr-o vastă pleiadă de oameni de litere, asistăm la configurarea unor noi surse, teme şi aspecte ale creaţiei literare. Poezia începe astfel să transmită un anumit fior existenţial, iar scriitorii încep să fie preocupaţi de specificul condiţiei umane. Meditaţia prilejuită de solitudinea peisajului nocturn, prezentă în *Reveriile nocturne* (1713) ale Doamnei Winchelsea, se conjugă cu reflecţiile lui Young şi Gray despre destinul uman sau cu anxietatea în faţa eterni-

[1] R. Martin, *Les préromantiques anglais*, Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1939, p. XV.

Scanned with CamScanner

tăţii, sugerată de natura imensă, brăzdată de existenţe efemere.

De aceea trebuie să precizăm că dacă poeţii preromantici au descoperit pitorescul peisajului, acesta nu reprezenta pentru ei decît un pretext de meditaţie melancolică despre condiţia umană, concepută ca un itinerar inevitabil spre moarte. Semnificativ ni se pare în acest sens faptul că poeţii preromantici, cu foarte puţine excepţii, nu au relevat farmecul peisajului prin detalii picturale încărcate de luminozitate, ci prin acele aspecte care întreţin sentimentul de melancolie sau meditaţia pesimistă, atenuată uneori doar de suflul creştin, prezent în operele unora dintre aceştia.

Peisajul preromantic este decorat cu ruine, morminte şi cimitire. Lumina care îl străbate este de natură selenară. Meditaţia provocată de prezenţa poetului în acest context vizează gloria străbătută apusă de multă vreme, eternitatea morţii, solitudinea anxioasă într-o lume efemeră, în care gestul creator pare a fi în cele din urmă zadarnic.

Aşa ne explicăm de ce preromantismul generează o complexă poezie sepulcrală care a avut ecouri în întreaga literatură europeană. Tonalitatea aceasta sumbră a liricii, concepută ca un „dialog solitar" al unui poet care se lamentează, a fost dată de scriitorul englez Edward Young (1683—1765). Poet mediocru, Young a avut meritul de a fi ştiut surprinde anumite teme literare de mare rezonanţă în conştiinţa unei epoci sensibilizate în faţa misterului, a efemerităţii şi a veşniciei. În 1742 autorul publică *Plîngere sau meditaţie nocturnă asupra vieţii, morţii şi nemuririi.* Încurajat de acest prim succes, Young continuă ciclul meditaţiilor sale nocturne pînă în 1745 cînd încheie întreaga serie prin apariţia nopţii a opta şi a noua.

În opera sa intitulată *Preromantismul,* Paul van Tieghem precizează că *„în douăzeci şi cinci de ani, Nopţile scriitorului englez au fost traduse în douăsprezece limbi, iar mai tîrziu, adăugă el, / nu este exagerat să se spună că Young a fost tradus în toate limbile Europei".* [1]

Elogiat în diverse poezii, apreciat cu entuziasm în jurnalele intime, comentat în studiile şi articolele publicate în diferite ţări, Young ajunge unul din scriitorii cei mai cunoscuţi

[1] P. van Tieghem, *Le préromantisme,* I, Paris, 1930, p. 60.

Scanned with CamScanner

din Europa, deşi valoarea estetică a operei nu justifică acest succes. Dar melancolia poeziei, morala de derivaţie teologală, ca şi un anume patetism au găsit o largă audienţă în rîndurile unui public dornic să cunoască poezia sentimentului.

Young este partizanul artei sincere, a etalării directe de sentimente, rezultate din confruntarea conştiinţei lui cu lumea. Lapidare, unele principii de artă poetică, profesate de Young, sînt foarte elocvente : *„Cunoaşte-te, respectă-te, iată două reguli a căror aplicare se impune atît în artele frumoase, cît şi în morală"* [1].

Recomandarea aceasta se conjugă cu elogiul originalităţii conceput altfel decît în poeticele clasice : *„Preferaţi întotdeauna producţiile naturale în faţa marilor comori, împrumutate din spiritul altuia"* [2].

Meditaţiile nocturne ale lui Young au în centrul lor viaţa lumii. Apreciat mai ales prin sfîrşitul său, destinul omenirii apare ca un drum inevitabil spre moarte, ca un popas vremelnic într-o existenţă efemeră a cărei veşnică trecere transformă actul într-un gest zadarnic.

Viziunea aceasta pesimistă despre efemeritatea oamenilor şi a lucrurilor pune în lumină o temă de largă circulaţie în literatură, *fortuna labilis*.

Situat sub zodia morţii, destinul fiinţei umane aşază sub semnul interogaţiei sensul eforturilor sale, ca şi acela al unor idealuri deşarte : *„De ce atîtea osteneli pentru victorii atît de scurte ? Destinul norocos al bogaţilor, gloria eroilor, majestatea regilor, totul sfîrşeşte prin „aici se odihneşte"*. [3]

Poezia sepulcrală a lui Young este un pretext de meditaţie melancolică şi pesimistă asupra destinului uman. Aşezat în centrul meditaţiilor sale nocturne, mormîntul este ridicat la rangul de simbol. Asemenea unui laitmotiv muzical, mormîntul revine mereu în aforismele prin care autorul enunţă raportul dintre om şi existenţă. Metafora aceasta iradiantă este destinată să surprindă fluxul unei vieţi al cărei viitor nu poate fi decît moartea. De aceea modularea variată a acestei metafore duce întotdeauna spre aceeaşi semnificaţie.

[1] Young, *Les Nuits*, traduits de l'anglais par M. Le Tourneur, vol. I, Paris, 1750, p. 27.
[2] *Op. cit.*, p. 28.
[3] *Op. cit.*, p. 145.

Scanned with CamScanner

Raportul suflet-corp este marcat de o concluzie precisă : *„Prizonier al corpului, sufletul trăieşte aici înmormîntat“* [1].

Imaginea bătrînilor suferinzi trezeşte analogii similare : *„Bătrîni, infirmi, ... priviţi-vă : morminte ambulante. Citiţi în voi, tu vei muri.“* [2]

De la detaliul destinat să sublinieze eterna trecere spre moarte, scriitorul trece spre enunţarea legii caracteristice destinului uman : *„Ce este oare această lume ? Un imens mormînt... Şi nu numai omul singur este muritor, ci toate operele sale sînt la fel“.* [3]

Dar pesimismul scriitorului, care nu evită formele paroxistice de nihilism ecleziastic, nu-l îndepărtează niciodată de compasiunea pentru oamenii vitregiţi de soartă, pentru marii nedreptăţiţi.

Antinomia dintre bogaţi şi săraci, dintre cei puternici şi cei oprimaţi pune în lumină aspectele satirice ale operei şi spiritul demofilic al scriitorului : *„Eu nu văd la curţile regilor decît închisori mai distinse unde sclavi iluştri domină asupra celor nenorociţi“* [4].

Atitudinea antidespotică a scriitorului, spiritul său pacifist lasă să se vadă cum anumite idealuri constante ale iluminiştilor pătrund şi în literatura preromantică. Imaginea pe care Young ne-a dat-o asupra monarhilor tirani ni se pare elocventă : *„O, regi, inamici ai păcii, întotdeauna înarmaţi, mereu gata să aduceţi asupra popoarelor voastre nenorocirile şi moartea, să ştiţi că adevăratul cuceritor este doar acela care face să înceteze războiul“* [1].

Meditaţiile nocturne ale scriitorului pun în lumină idei şi sentimente variate. Apologetul creştin care ne dă o viziune sumbră asupra vieţii este dublat de raisonneur-ul lucid care observă cu pătrundere societatea vremii.

Pline de digresiuni şi comentarii moralizatoare, abstracte, încărcate de un anumit patos liric, solemne, *Noptile* lui Young pun în lumină structura spirituală a unui scriitor care a vibrat puternic în faţa spectacolului vieţii.

[1] *Op. cit.*, p. 150
[2] *Op. cit.*, p. 173
[3] *Op. cit.*, p. 174—175
[4] *Op. cit.*, II, p. 8
[5] *Op. cit.* 11, p. 11

Scanned with CamScanner

Scriitor vizionar, preocupat de condiţia umană, Young este prin excelenţă poetul peisajului nocturn. Tentat să surprindă farmecul cîmpului uranic, contemplat de fiinţa umană, Young face apologia luminii palide şi a nopţii : *„Da, această claritate calmă a stelelor luminează mai bine paşii geniului : noaptea este aceea care face gîndirea să se trezească“*. [1]

Poezia nopţii şi a cîmpului uranic va străbate apoi întreaga literatură romantică. Young celebrează noaptea în adevărate accente de odă : *„O noapte maiestoasă, Strămoş august al universului. Tu care te-ai născut înaintea astrului zilelor şi care-i supravieţuieşti însă ; tu, pe care muritorii şi nemuritorii te contemplă cu respect, unde voi începe şi unde voi sfîrşi lauda ta ?“* [3]

Ecoul *Nopţilor* lui Young s-a prelungit în rîndurile scriitorilor pînă tîrziu în secolul al XIX-lea. De la Chateaubriand, Karamzin şi Novalis pînă la Lautréamont şi romanticii tîrzii din sud-estul Europei putem înregistra o amplă perioadă literară, fertilizată într-o manieră sau alta de creaţia unui scriitor minor, dar care are meritul de a introduce o altă tonalitate în viaţa literară.

Pe această cale evoluează şi poezia lui Thomas Gray (1716—1771). Poet de tranziţie, preocupat de armonia formei, scriitor ordonat, Gray păstrează în anumite versuri ale sale o evidentă tentă clasică. Alegoriile şi odele sale pindarice amintesc maniera obişnuită a poeziei de circumstanţă care a fost cultivată frecvent pe parcursul secolului al XVIII-lea. Dar melancolia, gustul pitorescului, preocuparea pentru peisajul rustic, efuziunile sentimentale subliniază notele preromantice ale creaţiei sale literare. Gray a publicat mai multe volume, dintre care amintim *Şase poeme* (1753) şi *Ode* (1757). Dar opera sa care a avut un larg ecou european este *Elegie scrisă într-un cimitir de ţară* (1750). Pentru Gray mormîntul nu mai este un pretext de comentarii moral-filozofice abstracte ca la Young, nici un mister insondabil ca la Blair. Elegia lui Gray, polarizată în jurul unui motiv literar de amplă circulaţie, contribuie la fixarea coordonatelor poeziei rustice. Ca în multe alte pasteluri de mai tîrziu, Gray creează un larg cadru orizontic. Sunetul clopotului, turmele

[1] *Op. cit.*, I p. 286
[2] *Op. cit.*, 1, p. 286

Scanned with CamScanner

care se întorc în amurg, tăcerea solemnă tulburată doar de zborul cărăbuşilor reprezintă detalii destinate să sugereze un pitoresc crepuscular rustic.

Cadrul orizontic este restrîns mereu, şi, asemenea luminii de reflector, privirea poetului se fixează asupra cimitirului din sat. Dar imaginea acestuia nu este un simplu pretext de lamentare biblică, în maniera lui Young. Meditaţia provocată de cimitirul morţilor anonimi prilejuieşte riposta poetului împotriva acelora care-i ignorează şi elogiul muncii lor folositoare. Satul este pentru Gray o adevărată vatră a purităţii şi a demnităţii umane.

Epitaful poemului înregistrează adevărate accente de odă. Eroul anonim al satului îşi găseşte cea dintîi glorificare în cadrul poeziei preromantice.

Dacă Young apare în *Nopţile* sale ca un poet al cîmpului uranic şi al luminii selenare, dacă Gray se defineşte în elegia sa ca un pictor al crepusculului rustic, care-l incita la meditaţia despre destinul plugarului umil, James Thomson (1700—1748) este poetul luminii solare, al muncii şi al energiei creatoare şi reconfortante. Poemele sale *Iarna* (1726), *Vara* (1727), *Primăvara* (1728) şi *Toamna* (1730), care încheie întregul ciclu intitulat *Anotimpuri* (1730), pun în lumină fuziunea dintre elementele clasice şi preromantice.

Prezenţa alegoriei şi a elementelor mitologice, didacticismul, descriptivismul minuţios, aplecat spre date concrete, subliniază prezenţa filonului clasic, spectacolul muncii cîmpului amintind *Georgicele* lui Virgiliu, ca şi alte opere antice, scrise pe aceeaşi temă.

Şi Thomson priveşte timpul ca pe o eternă trecere. Dar acesta nu mai este un pretext de lamentare, deoarece linia viitorului nu este umbrită de moarte, ci de aspiraţia spre progres.

Poezia campestră realizată de Thomson surprinde astfel aspectele muncii din fiecare anotimp. Dar ea încorporează date filozofice şi morale, precum şi reacţia afectivă a poetului în faţa naturii. Toamna mi se pare a fi în acest sens episodul cel mai ilustrativ din întregul ciclu. Peste datele descriptive, amplificate prin epitetele de ordin afectiv, se sedimentează elogiul muncii.

Scanned with CamScanner

Aceasta devine, la rîndul său, un pretext de realizare a unui micropoem despre evoluţia omului şi forţele care-l duc spre progres.

Descripţie, meditaţie, comentariu filozofic şi moralizator, efuziune lirică vibrantă, *Anotimpurile* lui Thomson îmbogăţesc poezia preromantică cu o altă gamă de idei şi sentimente, conjugate într-o coloratură generală complexă.

Semnificativ pentru evoluţia poeziei preromantice, şi mai ales pentru unele mutaţii de perspectivă care se pot înregistra în cadrul ei, ni se pare faptul că acelaşi motiv literar poate determina reacţii foarte variate, cînd climatul de existenţă al scriitorului diferă de la o ţară la alta.

Astfel prezenţa motivului nopţii şi a cimitirului în poezia sepulcrală nu are întotdeauna aceleaşi implicaţii.

Un exemplu edificator în acest sens este oferit de Ugo Foscolo (1778—1827) cu volumul său de largă rezonanţă *Mormintele* (1807). Animat de idei republicane, combatant în mai multe lupte de apărare a Italiei, ostil stăpînirii austriace. Ugo Foscolo reprezintă generaţia poeţilor preromantici a căror creaţie este impregnată de puterile sentimentale patriotice. Atît oda sa, *Bonaparte eliberatorul* (1797), cît şi romanul *Ultimele scrieri ale lui Jacopo Ortis* (1802) relevă spiritul politic de care erau pătrunse scrierile poetului italian.

Dar personalitatea poetului se dezvăluie în toată plenitudinea în poemul *Mormintele*. Cunoscător al operelor lui Young, Hervey şi Legouvé, Ugo Foscolo realizează o creaţie profund originală, în care motivul mormintelor este văzut dintr-o nouă perspectivă. Aceasta a fost dictată de un context istoric specific, cînd interzicerea unor ceremonii la înmormîntări sau la ridicări de monumente pentru oamenii simpli a produs reacţia firească a poetului.

Poemul său despre morminte are severitatea unei construcţii clasice. Admiratorul odelor pindarice reeditează un anumit spirit antic în viziunea sa despre cultul cetăţii şi ceremoniile de la înmormîntări. Poemul este un fel de panoramă istorică despre eroii care s-au jertfit pentru patrie. De la luptătorii care au murit la Troia pînă la bătălia de la Maraton întîlnim o permanentă fuziune între mitologie şi istorie, care se întregeşte prin anumite simboluri ce trimit spre actualitate. Impregnat de spirit patriotic, poemul lui Foscolo deschide o nouă perspectivă pentru poezia preromantică. Dacă severi-

Scanned with CamScanner

tatea versului şi construcţia imaginii trădează formaţia clasică a scriitorului, elanul liric, imaginaţia sa exuberantă, noua retorică adoptată pun în lumină arsenalul literar specific preromantismului.

În peisajul literaturii franceze circulă cu o mare intensitate aceleaşi motive literare. Influenţa preromanticilor englezi îşi face şi aici simţită prezenţa. Poemul lui Legouvé, *Mormînt*, este aproape de modelul oferit de Gray. Dar sub raportul circulaţiei sale europene ni se pare mult mai semnificativă cartea lui Volney (1757—1820): *Ruinele* (1791). Scrisă în proză, opera lui Volney este un amestec de poem şi comentariu erudit. Pe alt plan, cartea scriitorului francez oferă o nouă fuziune între ideile iluministe şi sentimentalism. Referinţele la legea naturii, libertate şi egalitate, atitudinea antitiranică reprezintă fundalul iluminist peste care se sedimentează exhortaţia preromantică.

Opera lui Volney este concepută ca un jurnal de călătorie, voiajul care descoperă vestigii istorice fiind pretextul unor reflecţii filozofice. Şi pe Volney ca şi pe Young îl preocupă labilitatea lucrurilor omeneşti. Dar în vreme ce scriitorul englez ancorează într-un pesimism total, în care singura soluţie de salvare este comportamentul etic, Volney este adeptul unei viziuni ciclice asupra progresului omenirii, care va dăinui multă vreme în literatura romantică.

Călătoria sa în Siria şi Egipt oferă spectrul sumbru al unor civilizaţii înfloritoare care au decăzut. Dar viziunea antropocentrică a universului îl determină pe scriitorul francez să vadă în fiinţa umană unicul agent al progresului şi al decăderii: *„Da, omul a devenit maestrul destinului său; el însuşi a creat rînd pe rînd succesul sorţii şi reversul acesteia“*.[1]

Pentru scriitorul francez, ca şi pentru Foscolo, mormintele nu mai sînt un simplu prilej de lamentare. Dimpotrivă, ele sînt un izvor de virtute şi energie: *„O, morminte, cîte virtuţi posedaţi... Îi speriaţi pe tirani, făcîndu-i să se simtă cuprinşi de o teroare secretă cu toată puterea lor nelegiuită.“*[2]

Dar simbolul fundamental la care Volney face apel în opera sa nu este reprezentat de morminte, ci de ruine. În poemele

[1] Volney, *Les ruines. La lois naturelle*, vol. I, Paris, 1900, p. 37.
[2] *Op. cit.*, p. 37.

Scanned with CamScanner

osianice ruinele apar mai mult ca un element decorativ, pe cînd în opera lui Volney capătă o semnificaţie nouă. Spectacolul ruinelor îl face să viseze asupra viitorului, în cenuşa acestora el descoperă geniul libertăţii. Ruinele devin un izvor de patriotism şi un motiv de spaimă pentru tirani. Invocaţia scriitorului capătă adevărate accente de odă : *„Vă salut ruine solitare, morminte sfinte, ziduri tăcute... Cînd pămîntul întreg aservit tăcea în faţa tiranilor, voi eraţi acelea care proclamaţi adevăruri pe care aceştia le detestau. Confundînd rămăşiţele regilor cu ale celui din urmă sclav, voi atestaţi sfînta demnitate a egalităţii.“* [1]

Prin volumul *Ruinele,* Volney a realizat o operă de succes dar nu şi una de valoare artistică deosebită.

Scriitorii care aveau să dea poeziei preromantice un prestigiu deosebit au fost William Blake şi Robert Burns, doi mari izolaţi ai vremii, care nu derivau dintr-o şcoală anterioară şi care au scos poezia lirică din anumite clişee, gata să o transforme într-o nouă convenţie osificată.

Poet şi gravor, William Blake (1757—1827) are o admiraţie deosebită pentru arta greacă ca şi pentru Michelangelo, Dürer şi Rafael. Desenele lui după arta gotică îl familiarizează cu un nou stil care a beneficiat de interesul multora dintre scriitorii romantici. Ca poet, el citeşte cu pasiune pe Milton, Shakespeare şi în general pe scriitorii elisabetani, Biblia fiind, aşa după cum se va vedea şi din tematica unor poezii, o carte de căpătîi.

Dar William Blake este, înainte de toate, tipul poetului mistic şi vizionar. Faptul acesta nu se mai traduce pe plan poetic printr-o exhortaţie moralizatoare în stil biblic, ca la Young, ci printr-o ingenioasă sondare a universului imaginar.

Aparenţa aceasta de poezie onirică i-a făcut pe suprarealişti să vadă în Blake un strălucit precursor. Personalitatea specifică a poetului, ca şi unele aspecte caracteristice ale creaţiei sale ni se par că pun în lumină unele asemănări cu Novalis. Volumele sale, *Cîntecele inocenţei* (1789) şi *Cîntecele experienţei* (1794) sînt ilustrate şi tipărite de autor cu mijloace tipografice proprii. *Cărţile profetice* însumează operele sale din diferite etape de creaţie.

[1] *Op. cit.*, p. 7.

Scanned with CamScanner

Poetul este animat de idealurile unui demiurg. Versul său lapidar se bazează pe enunțul direct, specific liricii de confesiune. În raportul dintre eul său și univers, Blake, poetul, dorește să devină el însuși un creator de lumi :

„Trebuie să creez o lume, sau să mă las robit
de lumea altuia.
Nu vreau să judec, să compar — chemarea
mea e să creez.“ [1]

(Creație)

Blake este un poet reflexiv prin excelență. Temele creației sale rezultă din întrebarea asupra semnificației binelui și răului, din interogația asupra esenței omului, din scrutarea atentă a dimensiunilor existenței.

Adeseori universul poetic din opera sa este construit din perspectiva copilăriei. Faptul nu este lipsit de semnificație, permițîndu-i scriitorului o anumită detașare ingenuă de propria sa confesiune care capătă inflexiuni ironice. Printr-un anumit gen de rememorare capricioasă a trecutului, fluxul liber al memoriei se deschide spre universul imaginar.

Versul lui Blake are adeseori specificul enunțului sentențios, aforistic. Dar metafora pe care acesta se bazează este întotdeauna deschizătoare de noi perspective.

Cîteva exemple ni se par ilustrative :

Fiecare clipă mai scurtă decît pulsația unei artere
Este egală în timp și valoare cu șase mii de ani [2]

(Timp)

sau :

Fiecare spațiu mai mare decît o globulă roșie din
sîngele omului
E o viziune și e creată de ciocanul lui Los [3].

[1] W. Blake, *Poeme*, ESPLA, 1957, p. 163
[2] *Op. cit.*, p. 105
[3] *Op. cit.*, p. 107

Scanned with CamScanner

Însăşi meditaţia gravă şi lucidă a poetului despre condiţia umană capătă în mod deliberat aspectul unui silogism, destinat să denunţe o realitate crudă :

N-ar mai fi milă, într-o bună zi,
Dacă pe unii nu i-am sărăci,
Şi îndurare cum ar fi apoi,
Toţi de-ar ajunge fericiţi ca noi [1]

(Esenţa omului)

Dar realizările majore ale lui Blake nu sînt întruchipate în poeziile sale satirice şi nici în meditaţiile alegorice. Forţa autentică a versurilor care revoluţionează lirica răzbate din poezia rememorării faptului divers, din maniera de reconstituire a universului marii metropole, care va deveni o temă constantă a literaturii simboliste de mai tîrziu. O lume demitizată, tristă se dezvăluie prin detalii sugestive, necunoscute de arsenalul poetic clasic. Blake liberalizează astfel circulaţia cuvintelor de discriminările tradiţionale :

Pe cîte străzi străvechi am rătăcit
Pe unde Tamisa licăre arginţi
În oameni peste tot am întîlnit
Peceţi de slăbiciuni şi suferinţi

. . . . . .

Dar mai ales aud a străzii cloacă
Şi-al tîrfelor nocturn blestem de groază
Cum plînsul noilor născuţi îl seacă
Şi dricul căsniciei îl pătează [2].

(Londra)

El readuce poezia pe făgaşul ei firesc. Singuraticul poet, vizionarul ingenuu pe care unii contemporani îl socoteau nebun, nu a făcut imediat şcoală. Pentru generaţia de scriitori romantici, ca şi pentru alţii, mai tîrziu, Blake reprezintă tipul scriitorului care a descoperit sursele autentice ale poeziei.

[1] *Op. cit.*, p. 47
[2] *Op. cit.*, p. 45

Scanned with CamScanner

Dacă Blake rămîne poetul metropolei şi al condiţiei umane, Robert Burns (1759—1796) este prin excelenţă poetul satului. S-ar putea spune că poezia satului este prezentă şi în operele lui Gray şi Thomson şi afirmaţia aceasta nu este lipsită de adevăr. Dar pe cînd la cei doi poeţi satul este filtrat prin perspectiva unor convenţii literare livreşti, Burns, poetul ţăran, scoţianul care cunoştea baladele populare din copilărie, ne dă o imagine a universului rustic, necontrafăcută de nici un fel de clişee.

Referindu-se la această stare de lucruri, Goethe, în convorbirile cu Eckermann, demonstrează pe bună dreptate că meritul lui Burns constă în faptul că a ştiut să asculte cîntecele populare şi să le dea în aşa fel viaţă încît să poată fi iarăşi restituite poporului.

Robert Burns, poetul libertar, nu derivă din nici o şcoală literară şi nu cunoaşte alţi maeştri decît poeţii anonimi, creatori de literatură populară. El se apropie de un anumit specific al poeziei preromantice prin sursele folclorice ale creaţiei sale, prin sinceritatea confesiunii directe şi prin rezultatul oricăror reguli. Apropierea aceasta nu este programatică. Robert Burns nu face parte din nici o şcoală literară.

Sincronizarea poeticii sale personale cu anumite năzuinţe ale epocii este mai degrabă o întîmplare. Dar receptarea sa entuziastă este consecinţa unui climat literar creat de toate spiritele moderne ale epocii.

Trăgîndu-şi seva din creaţia orală, lirica lui Burns reprezintă atît prin mesaj, cît şi prin structura sa un protest împotriva academismului, a poeziei didactice uscate şi a cuvîntului lipsit de plasticitate.

Lirica lui Burns nu mai are nimic apăsător şi paralizant ca *Nopţile* lui Young, iar natura nu mai este acoperită de vălul legendar al unei lumi apuse ca în operele lui Macpherson.

În *Tata a fost plugar*, Burns se confesează fără reticenţe. Autobiografia lirică reprezintă în acelaşi timp o profesiune de credinţă, un act de adeziune la valorile puţin cunoscute ale lumii rustice.

Plugar mi-a fost bătrînul
Pe-un mal de apă dulce
Şi m-a crescut ca unul

Scanned with CamScanner

Deprins la greu a duce,
Cu punga pururi goală
L-am apucat şi ştiu
Că singura lui şcoală
Mi-a fost cinstit să fiu [1].

Înainte ca poeţii romantici să realizeze opoziţia sat-oraş, ea se configurează în poezia lui Burns. Antinomia creată de poetul plugar este de ordin moral, vatra tradiţională a satului fiind un adevărat simbol al virtuţii.

Voi cei trufaşi, bogatei
Măriri vă închinaţi,
Dar cu plugarii tatei
Să nu vă măsuraţi.
Oricînd în ţara asta
Găsi-veţi măscărici
Să vă-ncunune ţeasta,
Dar nu la noi, aici [2].

De la versurile acestea cu caracter de confesiune, care subliniază *Weltanschauung*-ul unui poet autentic, Burns trece cu uşurinţă la poezia universului rustic, surprins în cele mai variate forme de manifestare.

Seara de sîmbătă în coliba ţăranului reprezintă un pastel în care viziunea picturală se asociază cu acuitatea observaţiei scriitorului militant care aderase la un anumit mod de existenţă.

Burns se configurează ca un bard al libertăţii. De aceea este firesc ca poeziile sale să nu reprezinte doar acte de compasiune sau secvenţe lirice care înregistrează stări nedrepte. Revoluţia franceză are asupra lui un ecou deosebit. *Poemul libertăţii* şi *Să nu lincezim* reprezintă expresia mesajului unui poet libertar. Înainte de Byron şi Shelley, lirica engleză înregistrează acest manifest liric pentru libertate şi luptă, care-i conferă de asemenea poetului un loc unic în peisajul literar al epocii.

[1] R. Burns, *Poeme*, ESPLA, 1959, p. 110
[2] *Op. cit.*, p. 112

Scanned with CamScanner

Registrul poetic al lui Burns este însă mult mai bogat. Iubirea şi moartea, universul domestic şi cel social configurează claviatura lirică a unui poet neconformist, care ştie să fie tandru şi melancolic, iubitor de pitoresc şi culoare, revoltat în faţa nedreptăţilor sociale şi olimpian în faţa morţii.

Izul de baladă populară, de cîntec rustic de dragoste pătrunde masiv în poezia sa erotică. Ostentativă, atitudinea antipuritană este şi ea evidentă. Poezia sa de dragoste este nostalgică *(Iubita marinarului)*, aptă să sugereze farmecul iubirii rustice, necontrafăcută de artificii *(Fata desculţă)*, impregnată de un subtil spirit hedonic, îndreptat spre trăirea plenară a clipei prezente *(Draga mea Mary)*.

Operă lirică de ostentaţie în felul ei : *Urarea poetului către copila din flori* marchează atitudinea nonconformistă a poetului nemulţumit de excesele puritanismului. Semnificativă pentru spiritul optimist care se degajă din întreaga poezie a lui Burns ni se pare poezia *John Anderson, măi Jo !* O altă meditaţie despre eterna tăcere, o altă imagine despre scurgerea timpului şi itinerariul fiinţei umane spre moarte se cristalizează sub forma unui dialog liric, a unui comentariu ironic şi olimpian, care nu lasă loc disperării întîlnite în *Nopţile* lui Young :

John Anderson, măi fîrtate,
Cînd te-am cunoscut, alt'dată,
Aveai părul corb pe spate,
Şi sprînceana-ngemănată ;
Frăţioare John, băiete,
Ţi s-au dus şi ani şi plete ;
Ţi-e sprînceana colilie,
Dar tot ţii la bucurie
Cu chelie, măi băiete.

Altădată, John, fîrtate
Luam poteca-n sus pe lună,
Eh, ce zile minunate
Petrecut-am împreună !
Şi-acum, John, avea-vom parte,
Pe potecă, tot de mînă

Către ţintirim, fîrtate,
John, să mergem împreună [1]

Robert Burns se configurează astfel în epoca sa ca un poet solitar. Gama variată de sentimente pe care o exprimă lirica sa, spiritul libertar de care aceasta este animată, valorificarea estetică a literaturii populare îi dau acestui bard scoţian autentic aureola unui mare scriitor care introduce în cîmpul artistic zone noi, ce vor fi fructificate din plin abia de generaţiile următoare. Carlyle îl aseamănă pe bună dreptate cu o harfă eoliană ale cărei coarde, atinse de toate vînturile lumii, au scos cea mai expresivă melodie.

În anii de eflorescenţă a preromantismului poezia trece astfel printr-un profund proces de diversificare şi revitalizare. Fără să fie încă dublată de o puternică critică de susţinere, conformă cu noua sa orientare, poezia în primul rînd este aceea care impune un nou statut de creaţie care legitimează în mod direct drepturile fanteziei şi ale sentimentului în exprimarea raportului dintre conştiinţa poetului şi lumea pe care o reconstituie în opera sa. Scăderea prestigiului poemului epic de mari dimensiuni, interesul pentru baladă şi poezia descriptivă, atenţia deosebită acordată meditaţiei pe tema condiţiei umane demonstrează primatul poeziei lirice care va da nota caracteristică a noilor creaţii.

Chiar dacă poezia lirică nu este întru totul expurgată de anumite elemente clasice, vizibile în construcţia versurilor (sistemul metaforic, preferinţa pentru anumite simboluri), ea reprezintă totuşi zona fundamentală a creaţiei literare care se eliberează în perioada preromantică de convenţiile veacurilor anterioare.

Pregătit de romanul sentimental englez, de drama larmoiantă, de proza liricizantă a lui J.-J. Rousseau şi Bernardin de Saint-Pierre, procesul acesta de limpezire are loc pe planul creaţiei lirice. Însuşi raportul dintre zonele de influenţă, dintre centrele de emitere şi ariile de recepţie din diverse culturi demonstrează actul de hegemonie a poeziei în perioada preromantică.

Bineînţeles că nimeni nu poate trece cu vederea influenţa pe care proza poetică a lui J.-J. Rousseau a deţinut-o în afir-

[1] *Op. cit.*, p. 150

marea subiectivismului afectivității în *Sturm und Drang*. Dar în aceeași perioadă operele lui Young și Gray, poemele osianice și versurile lui Foscolo, îndrumează poeții spre căutarea surselor majore ale poeziei. Actul acesta de căutare nu trebuie însă nici el pus doar pe seama unor influențe externe. Primatul subiectivității, literatura sentimentului in general se afirmă pe baza unor procese interne complexe, dictate printre altele și de antinomia rațiune-sentiment. Limpezirea acestora se produce însă pe măsură ce primele opere care subliniază cultul sentimentului se afirmă, atestînd astfel vitalitatea artistică a noii orientări.

În acest climat, circulația traducerilor din operele primilor poeți preromantici reprezintă elementul catalizator care susține îndrumarea generală spre literatura subiectivă, spre poezia de confesiune, spre arta care etalează în mod direct marile sentimente ale ființei umane.

Semnificativ pentru rolul traducerilor și maniera de asezonare a unor texte originale specificului unor culturi naționale este studiul lui Paul Hazard : *Invazia literaturilor Nordului în Italia secolului XVIII-lea*. Cunoscutul comparatist pune la început în lumină transformarea unor texte care apar în traduceri abreviate, stilizate ca fragmente ordonate într-o altă manieră pentru a spori gradul de receptivitate a acestora. Modificarea prin traduceri poate duce astfel la atenuarea elementelor noi care par prea șocante, sau la judecarea lor printr-o perspectivă extraestetică, unele opere cu implicații moralizatoare fiind apreciate doar ca manuale de etică.

Ne-am oprit asupra acestor observații pentru că ele rămîn întru totul valabile și pentru cultura română. Multă vreme a fost acreditată ideea că literatura noastră nu a cunoscut nici un fel de *„luptă dintre clasici și moderni"*.

Afirmația ni se pare nesusținută dacă avem în vedere faptul că de la Asachi și Mumuleanu pînă la Grigore Alexandrescu și Ion Eliade Rădulescu atașamentul față de reguli, modele și criteriul gustului universal a jucat un rol important în evaluarea operei literare.

Demonstrația inexistenței luptei dintre clasici și moderni s-a făcut în cultura noastră pornindu-se de la premisa absenței unei literaturi clasice de prestigiu. Faptul acesta este adevărat, deoarece operele de factură clasicizantă se confi-

Scanned with CamScanner

gurează în literatura română odată cu cele iluministe şi romantice.

Dar rezistenţa clasicismului se produce datorită educaţiei unor scriitori în cultul marilor valori europene, iar opoziţia faţă de clasicism se realizează mai ales prin referinţa la marile autorităţi consacrate în alte culturi. Ion Eliade Rădulescu în etapa adeziunilor sale clasice se sprijinea pe autoritatea lui Homer, Boileau, La Harpe, Fontenelle etc., iar atunci cînd aderă la poetica romantică se bazează pe poemele osianice, pe scrierile lui Lamartine şi pe acelea ale lui Victor Hugo. C. Boliac polemizează cu regulile impuse de Boileau cînd pledează pentru creaţia bazată pe fantezie, nu cu un modest scriitor local.

De la *Ţiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, în care elementele clasice se conjugă cu ideile iluministe şi spiritul baroc, pînă la poeţii din generaţia de la 1848 asistăm la un proces complex de asimilare sincronică a unor opere literare de factură clasică, iluministă sau romantică.

În acest context specific unei largi receptivităţi literare, caracteristic pentru o epocă de redeşteptare naţională şi culturală, scrierile preromantice pătrund în literatura română, fiind asimilate pe diferite căi, aşa cum s-a întîmplat şi în alte arii literare.

În articolul său *Traduceri şi imitaţiuni româneşti după literatura engleză*, P. Grimm demonstra că L. Asachi, primul traducător (1819) al *Nopţilor* lui Young în limba română, recomanda cititorilor cartea *„pentru pilda frumoaselor ei obiceiuri şi evlavia ei“*.[1] Grimm pleacă de la premisa că traducerea lui L. Asachi a fost făcută după textul francez al lui Le Tourneur, trecînd apoi printr-o altă versiune rusească sau poloneză. Cu acest prilej trebuie să semnalăm faptul că traducerea franceză a lui Le Tourneur, adaptată şi ea gustului şi spiritului francez, stă la baza celor mai multe tălmăciri din Young şi Gray, care în diverse culturi europene au fost făcute pornind de la acest text.

Situaţia aceasta rămîne valabilă şi pentru cultura română. Cînd S. Marcovici face o nouă traducere din Young, pleacă tot de la tălmăcirea oferită de Le Tourneur, motivele iniţia-

[1] Cf. *Dacoromania*, anul III, 1922–1923, Cluj, 1924, p. 286.

Scanned with CamScanner

tivei lui fiind tot de ordin etic. După părerea sa. *„Lucrările sau plîngerile lui Young săvîrşesc înalta şi nemuritoarea poemă ce se numeşte noapte, al căror scop este să facă pe oameni virtuoşi“* [1].

Precizăm că prima tălmăcire realizată de S. Marcovici a fost publicată în 1831, iar a doua, care se găseşte, în 1835. Şi operele lui Volney au fost privite la început din aceeaşi perspectivă. Traducerea *Ruinelor* făcută de I. Tăutu rămîne în manuscris, dar *Catehismul* acestuia prelucrat în româneşte, ca şi tălmăcirile lui Marcovici sînt recomandate atît pentru formarea morală, cît şi *„pentru deprinderea tinerimii la analizuri şi compuneri“* [2].

De la etapa tălmăcirilor se trece şi în cultura română la exprimarea unor acte de admiraţie venite din partea scriitorilor şi apoi la imitaţiile literare. În *Jalnica tragodie,* Alecu Beldiman se socoteşte neputincios să descrie suferinţele moldovenilor, socotind această misiune vrednică de pana lui Young. În acest climat Cezar Boliac publică *Meditaţiile* (1835) sale care sînt modeste imitaţii după Young, citit tot prin intermediul traducerii lui Le Tourneur. Titlurile unor meditaţii ca *Înşelăciunea nădejdii, Suicidul, Moartea, Schimbarea soartei,* sînt elocvente.

Preromanticii englezi şi francezi încep să fie astfel tot mai larg cunoscuţi prin diverse traduceri care circulau atunci în cultura română. Gh. Asachi publică şi el o *Elegie scrisă pe ţintirimul unui sat,* care-l aminteşte pe Th. Gray, deşi textele citite de autor puteau fi mai multe.

Poezia nopţii şi a cimitirelor, melancolia, elogiul ruinelor, văzute ca vestigii ale gloriei trecute, intră astfel în aria poeziei lirice româneşti. Aşa cum se ştie, ruinele generează o amplă literatură, cultivată de scriitori minori sau de poeţi de geniu ca Eminescu. Cezar Boliac face elogiul ruinelor în *Itinerariul* său publicat în *Curierul românesc.* Poeţii atacă această temă decenii de-a rîndul, transformînd-o într-un laitmotiv al literaturii noastre. De la Vasile Cîrlova, Ion Eliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, la care se adaugă o imensă suită de

[1] S. Marcovici, *Culegere din cele mai frumoase nopţi ale lui Young,* ed. a III-a, Braşov, p. 4

[2] Cf. I. Verbină, *S. Marcovici, traducător şi teoretician al problemelor sociale şi literare,* Studii literare, IV. p. 48

poeţi diferiţi ca Hrisoverghi, G. A. Baronzi, pînă la Bolintineanu, Costache Negruzzi şi V. Fabian Bob, A. Mureşanu şi Sihleanu, înregistrăm o întreagă pleiadă de poeţi mărunţi şi scriitori de geniu ca Eminescu, care se apropie de anumite teme şi motive literare preromantice, ce capătă însă o amprentă naţională specifică şi o tonalitate adecvată epocii în care erau căutate resursele spirituale ale marii redeşteptări sociale şi naţionale.

Interferenţa dintre cele mai multe curente şi ecouri literare care se făceau sincronic simţite în peisajul culturii române nu ne permite să vorbim de existenţa unui preromantism românesc, care să poată fi detaşat cronologic de etapa romantică.[1] Constatăm însă că în începuturile sale, noul curent care se impunea vehicula aceleaşi teme pe care le-am întîlnit în general în cadrul preromantismului european.

Primele texte preromantice, cunoscute prin imitaţii şi tălmăciri, pregătesc publicul românesc pentru înţelegerea dimensiunilor unui mare romantic de talie europeană, care a fost Mihai Eminescu.

Preromantismul s-a impus astfel ca un larg curent de sensibilitate care a avut ecouri în cele mai multe literaturi europene. Deşi nu a fost susţinut de poeţi foarte mari, noutatea temelor, climatul melancolic pe care îl aducea, confesiunea lirică directă i-au asigurat succesul în diverse arii de cultură. Reprezentînd o etapă de tranziţie, preromantismul pregăteşte cititorii pentru înţelegerea unor opere excepţionale ca valoare artistică, pe care poeţii romantici le-au realizat în primele cinci decenii ale veacului al XIX-lea.

[1] Vezi alt punct de vedere, exprimat de M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Minerva, Bucureşti, 1971.

Scanned with CamScanner

DE LA STURM UND DRANG LA NEOUMANISMUL GERMAN

Premisele teoretice. Perioada de trecere de la iluminismul german la romantism s-a configurat în istoria culturii ca o etapă cu o anumită amprentă specifică, cunoscută sub numele de *Sturm und Drang*.

Ea constituie pe anumite planuri ale ideilor epocii un act de opoziţie faţă de iluminism, dar reprezintă, în acelaşi timp, o prelungire a acestuia, cu anumite nuanţe noi, determinate de un complex proces de democratizare a culturii germane. Considerente de această natură l-au determinat pe romanistul german Werner Krauss să afirme că iluminismul nu apune definitiv, odată cu cristalizarea mişcării culturale *Sturm und Drang*, ci înregistrează o nouă fază dinamică care poate fi considerată o desăvîrşire a acestuia, deoarece nu-i modifică trăsăturile esenţiale.

Valabilă cel puţin pe anumite planuri care ilustrează raporturile dialectice dintre *Sturm und Drang* şi iluminism, afirmaţia lui W. Krauss trebuie reţinută pentru a putea explica într-un mod cît mai plauzibil modificările structurale care s-au produs în viaţa literară germană.

Raportarea la iluminism ne permite de la început să observăm că anumite idei constante propagate de acesta, ca egalitatea, libertatea, conceptul de progres, sînt prezente şi în *Sturm und Drang*. Dar pe cînd în perioada luminilor germane ele constituiau mai degrabă nişte concepte filozofice abstracte, în etapa *Sturm und Drang* sînt transferate pe planul social-politic, literatura care le propagă căpătînd un pronunţat caracter militant.

Faptul acesta ne permite să arătăm că ceea ce iluminismul francez dusese la capăt, în cultura germană se împlineşte abia în perioada *Sturm und Drang*, de unde rezultă aceste raporturi dialectice mult mai strînse între cele două faze de dezvoltare a literaturii germane.

Adeziunea multor scriitori germani la ideile revoluţiei franceze, creşterea spiritului protestatar faţă de despotismul prinţilor şi al nobililor germani, configurarea unei noi generaţii de oameni de litere de extracţie mai modestă, care doar în

Scanned with CamScanner

cazuri foarte rare au o formaţie teologală — explică această opţiune mult mai fermă pentru ideile literare ale epocii.

Alături de Schiller şi Goethe în peisajul literar al vremii se impun scriitori de provenienţă modestă care au o receptivitate mai largă faţă de spiritul revoluţionar ce cuprindea întreaga gîndire europeană. Herder era fiul unui învăţător de ţară, mama lui Klinger era spălătoreasă, Bürger era fiu de nobil scăpătat, Voss era nepot de iobag şi copilul unui hangiu sărac. Aşa ne putem explica, printre altele, de ce atitudinea antifeudală foarte categorică întîlnită în cadrul iluminismului francez, în Germania capătă o expresie tranşantă abia în perioada *Sturm und Drang.*

Apreciată din acest unghi de vedere, mişcarea *Sturm und Drang* nu se traduce doar pe plan literar. Ea însumează o atitudine politică şi socială, fiind susţinută în acelaşi timp de o bază filozofică şi estetică specifică. Numele mişcării este adoptat după o piesă a lui Klinger, intitulată *Sturm und Drang (Furtună şi avînt)* (1776), considerîndu-se că elanul furtunos al unei tinere generaţii de oameni de cultură reprezintă în modul cel mai sugestiv timbrul specific al acesteia.

Mişcarea sturmistă se configurează astfel ca un fenomen artistic de mare amploare, susţinut de scriitori din cele mai diverse stătuleţe şi oraşe germane. Direcţia ei a fost imprimată la început de Herder şi Hamann, care se găseau la Königsberg. Pe parcursul epocii s-au cristalizat mereu alte cercuri de scriitori, cum era *grupul nordic,* format din Gerstenberg şi Unzer, *Uniunea de la Göttingen* din care făceau parte Voss, Miller, Bürger, Claudius, Schubart ; există apoi *grupul poeţilor de pe Rin,* reprezentat de către Müller, Wagner, Lenz, Klinger, iar misticii şi profeţii vizionari se constituiau şi ei ca o grupare caracteristică, numele cele mai cunoscute fiind ale lui Lavater şi Fr. Iacobi.

Dat fiind caracterul relativ eterogen al mişcării şi momentele variate de configurare ale grupurilor literare, data exactă a începuturilor perioadei sturmiste nu poate fi fixată. H. A. Korff are dreptate cînd scrie : *„Este de la sine înţeles că nu se poate indica precis cînd şi cu ce a început, de fapt, mişcarea Sturm und Drang. Se poate discuta dacă poezia entuziastă a lui Klopstock, evanghelia cu caracter de oracol a lui Hamann,*

sau inițiativele literare din Anglia (Shakespeare, cîntecele populare, Ossian) trebuie privite ca cele dintîi semne ale noii mișcări a vremii."[1]

În lumina discuțiilor și a cercetărilor îndelungate despre *Sturm und Drang* considerăm că atît factorii interni, cît și cei externi au jucat un rol relativ egal în stimularea acestei mișcări. Spiritul protestatar al tinerei generații de scriitori animată de ideea de libertate, receptivitatea față de climatul revoluționar francez de la finele veacului al XVIII-lea, entuziasmul pentru poezia osianică, baladele lui Percy, versurile lui Young și Gray, admirația deosebită pentru Shakespeare și J.-J. Rousseau reprezintă doar o suită din factorii atît de complecși care au contribuit la configurarea unei mișcări culturale și social-politice ce poartă marca unor trăsături asemănătoare, cel puțin în parte, cu ale preromantismului din alte țări europene.

Dată fiind diversitatea grupărilor literare care se integrează în mișcarea *Sturm und Drang*, precum și a personalităților artistice care intrau în componența sa este firesc ca și programul său social-politic și artistic să nu fie întru totul unitar. Dar în pofida acestei diversități de puncte de vedere mișcarea sturmistă are totuși un patrimoniu comun de idei, care se configurează atît pe planul concepției social-politice, filozofice și estetice, cît și pe acela al creației literare.

Atitudinea antidespotică și antifeudală a scriitorilor din mișcarea *Sturm und Drang* se conjugă pe plan artistic cu respingerea regulilor clasice și a pedantismului, sursele noii literaturi fiind căutate în folclor, în natură, precum și în sondajul vieții interioare a omului sensibil.

Procesul acesta complex de subiectivizare a artei se produce concomitent cu sporirea interesului scriitorilor germani pentrui ideile estetice ale lui Shaftesbury. Pe de altă parte, în vreme ce spiritul rousseauist înregistrează o audiență mai redusă în Franța, el crește în Germania. De la Lessing pînă la Herder, Goethe, Schiller și Kant, opera lui Rousseau trezește o admirație continuă, înrîurind în mod direct pe unii scriitori germani.

[1] H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, Koehler und Amelang, Leipzig, 1954, p. 69.

Scanned with CamScanner

Herder, cu limbajul său metaforic cunoscut, îl numea pe scriitorul francez un sfînt şi un profet, Kant îl socotea un adevărat Newton al lumii morale. Într-o poezie dedicată lui J.-J. Rousseau, Schiller îşi exprima nădejdea că acesta va găsi poate după moarte pacea şi liniştea de care n-a putut beneficia în viaţă.

Esteticianul englez Shaftesbury fertilizează de asemenea întreaga orientare a esteticii subiective, care pune accent pe inspiraţie şi pe imaginaţia liberă a creatorului de geniu.

Gînditorul care a avut contribuţia cea mai substanţială la fundamentarea filozofică şi estetică a mişcării *Sturm und Drang* este Herder (1744—1803). După ce urmează cursuri de medicină, teologie şi filozofie la Königsberg (1762—1764), unde audiază prelegerile lui Kant şi se familiarizează cu filozofia mistică, spiritualistă a lui Hamann, Herder îşi îndreptă atenţia spre alte personalităţi ale gîndirii estetice şi ale creaţiei artistice ca Winckelmann, Lessing, Klopstock, Rousseau şi Shaftesbury. Beneficiind de o largă formaţie filozofică şi estetică, Herder publică în anii de profesorat la Riga unele studii care anunţă încă vag un spirit nou, din suita cărora amintim *Fragmente despre literatura germană mai nouă* (1767—1768) şi *Păduri critice sau consideraţii referitoare la ştiinţa şi arta frumosului* (1769). În această perioadă deosebit de fertilă, el mai dă publicităţii volumul colectiv *Despre firea şi arta germană* (1773), care cuprinde un articol al său despre *Shakespeare* şi *Extras dintr-o corespondenţă despre Ossian şi cîntecele vechilor popoare*. La acestea se adaugă un alt studiu *Despre originea limbii*, tipărit separat în 1772. Asemenea articole şi studii pun în lumină zonele spre care se îndruma atît gîndirea estetică, cît şi creaţia literară care anunţa preromantismul.

Alte opere fundamentale care duc la configurarea deplină a personalităţii acestui gînditor sînt : *Idei cu privire la filozofia şi istoria omenirii* (1784—1791), *Scrisori pentru promovarea umanităţii* (1793—1797), *Metacritica criticii raţiunii pure* (1799). Ilustrarea interesului său practic pentru folclor este oferită de culegerea sa : *Cîntece populare* (1778—1779), cunoscută pe plan european mai ales prin cea de-a doua ediţie, *Vocile popoarelor în cîntece* (1807), care încununează activitatea sa de la Weimar, dar apare după moartea sa.

Scanned with CamScanner

Herder este tipul gînditorului care imprimă atît eseurilor sale despre unii scriitori ca Shakespeare, Ossian şi Goethe, cît şi unor studii de estetică, culoarea şi plasticitatea imagistică, specifică unui scriitor îndrăgostit de limbajul metaforic. În ansamblul sturmerilor germani, el se defineşte ca un apologet al artei eliberate de regulile clasice, ca un adept al lirismului lipsit de orice artificii şi totodată ca un admirator entuziast al poeziei populare. Arta este după părerea sa o expresie a spiritului naţional, exprimat printr-un anumit limbaj specific. În *Fragmente despre literatura germană mai nouă*, el afirmă că *„dacă în poezie ideea şi expresia sînt atît de strîns legate, fără îndoială că trebuie să scriu în limba în care am cea mai largă privire şi stăpînire a cuvintelor, cea mai desăvîrşită cunoaştere a lor, sau cel puţin certitudinea că îndrăzneala mea nu se transformă într-o nelegiuire şi fără îndoială că aceasta este limba modernă."*[1]

Dar în concepţiunea herderiană poezia nu este numai o expresie a spiritului naţional configurat prin limbaj. Ea este în acelaşi timp pasiune şi sentiment, imagine a naturii şi limbaj al simţurilor, muzică şi idee, capabile să influenţeze viaţa popoarelor.

Marea forţă a poeziei este conferită de limbajul originar, plin de prospeţime şi plasticitate. *„Cu cît un popor este mai sălbatec, adică mai viu, mai liber în acţiuni, cu atît mai sălbatecă, adică mai vii, mai libere, mai senzuale şi cu o acţiune mai lirică, trebuie să fie cîntecele lor, dacă le au."*[2]

Cunoscuta teorie herderiană despre etapele de dezvoltare a limbajului l-au dus pe autor la concluzia că nu limba modernă şi încărcată de neologisme este cea mai poetică, ci limbile străvechi ale tuturor popoarelor. Toate aceste consideraţii formulate de Herder, ţintesc spre un singur scop : realizarea originalităţii în artă, considerată ca posibilă doar prin confruntarea cu marile tradiţii naţionale. *Între cele trei vecine culturale ale ei, Anglia, Franţa şi Italia, Germania se distinge şi prin faptul că uită de cele mai bune minţi ale ei din timpurile mai vechi şi că-şi refuză prin urmare, propriile ei daruri."*[3]

[1] Herder, *Scrieri*, p. 58–59.
[2] *Op. cit.*, p. 75.
[3] *Op. cit.*, p. 96.

Scanned with CamScanner

Relaţia pe care Herder o stabileşte între omenire şi artă este de aşa natură, încît omul apare ca un creator indispensabil al artei, iar aceasta ca un produs spiritual destinat să-l ducă spre progres *„după genul lui, omul este o făptură înzestrată pentru artă. Existenţa şi prosperitatea speciei sale este construită pe folosirea raţiunii active, prin intermediul organelor senzoriale, şi ca urmare a artei, numai prin artă a devenit el, ceea ce a devenit."* [1]

Herder se comportă ca un profet autentic al unei arte noi. Studiile lui despre Shakespeare şi Ossian, ca şi prefeţele la culegerea de poezii populare anunţă preromantismul şi mişcarea *Sturm und Drang*.

Heinrich Wilhelm Gerstenberg (1737—1823) face parte din primele rînduri ale oamenilor de litere din Germania care, ataşîndu-se mişcării sturmiste, se opune în mod direct poeticii clasice. Poziţia sa se defineşte într-o manieră foarte tranşantă atît în *Încercarea asupra operelor şi geniului lui Shakespeare* (1767), cît şi în *Scrisori despre specificul literaturii* (1766—1770).

Gerstenberg îşi exprimă în aceste opere încrederea în forţa imensă a imaginaţiei creatoare, pe care o găseşte ilustrată de scrierile lui Shakespeare, şi adversitatea faţă de regulile clasice, socotite neadecvate pentru teatru. Însăşi ideea de *catharsis* nu mai este acceptată de scriitorul german.

În epoca în care esteticienii şi scriitorii încep să facă teoria geniului, Gerstenberg demonstrează că forţa acestuia se bazează pe inspiraţie, imaginaţie, entuziasm, capacitate de iluzionare etc. Operele scriitorului de geniu nu mai suportă ierarhizări şi clasificări obişnuite. Faptul acesta se explică prin tendinţa scriitorilor din mişcarea sturmistă de a-l vedea pe creatorul de geniu înzestrat cu o forţă de previziune şi intuiţie care-l deosebesc în mod sensibil de omul obişnuit. Lavater elaborase o întreagă teorie, potrivit căreia geniul avea şi anumite trăsături fizionomice deosebite. Observaţia va fi acceptată şi de estetica romantică profesată de Schopenhauer, de unde va fi preluată şi de Titu Maiorescu în portretul pe care i-l face lui Eminescu.

Un ecou deosebit asupra scriitorilor din mişcarea *Sturm und Drang* l-a avut Johann Georg Hamann (1730—1788).

[1] Herder, *Scrieri*, p. 202.

Scanned with CamScanner

Adversar al iluminismului, gînditorul german, apropiat din unele puncte de vedere de Shaftesbury, este un partizan al iraţionalismului filozofic, realizînd o adevărată mistică a artei. În *Memorii socratice* (1759) şi în *Cruciadele filozofiei* (1762) el pune bazele acestei estetici.

Pentru Hamann lumea este expresia cuvîntului divin, iar arta nu este decît emanaţia acestui spirit.

Logosul reprezintă pentru el raţiunea, dar şi cuvîntul lui Cristos.

Privită din punct de vedere istoric, poezia este pentru Hamann mit şi religie, la care se adaugă mai tîrziu ajutorul ştiinţei. La început, poezia se confundă cu religia, *Biblia* fiind ea însăşi poezie.

Din această cauză poezia este considerată drept o expresie iniţială a geniului uman, a cărui datorie este să cerceteze lucrurile create de Dumnezeu. Tipul acesta de scriitor este reprezentat atît de Homer, cît şi de Shakespeare. Ei nu cunoşteau anumite reguli, dar erau nişte vizionari, nişte profeţi inspiraţi.

Ideile acestea aparţinînd mişcării *Sturm und Drang,* beneficiază apoi de o largă receptare în perioada romantică.

Scriitorii cei mai reprezentativi ai culturii germane din acest timp, ca Goethe şi Schiller, în etapa lor sturmistă sînt influenţaţi atît de Herder, cît şi de Hamann şi Lavater.

Cunoscută fiind longevitatea literară a lui Goethe, ideile lui estetice, ca şi creaţia sa literară însumează etape şi direcţii diferite. Debutînd cu versuri scrise în spiritul rococoului întîrziat, Goethe (1749—1832) se afirmă ca scriitor în perioada *Sturm und Drang,* etapa neumanistă a creaţiei sale aducîndu-i consacrarea definitivă pe plan european.

Este adevărat că la prima vedere aderarea lui Goethe şi Schiller la neoumanism reprezintă o cezură între *Sturm und Drang* şi romantism pe care n-o întîlnim la alte culturi occidentale. Dar cultul artei antice şi renascentiste, ca şi naturismul păgîn profesat de Goethe, sau idealismul estetic, întîlnit la Shiller, nu constituie o renunţare definitivă şi integrală la toate principiile apărate în etapa sturmistă. Formaţi în spiritul stimei faţă de poetul de la Weimar, unii scriitori romantici din Germania ajung la romantism prin itinerariul oferit de neoumanism, ceea ce ne face să înţelegem cu mai

Scanned with CamScanner

multă ușurință romantismul elenizant, impregnat de mitologia și filozofia antică, întîlnit la Hölderlin și Novalis.

Ca și creația literară, și ideile estetice propagate de Goethe poartă marca unor imense sinteze, însumînd experiențe literare variate. Ținînd seama de faptul acesta, R. Wellek împarte activitatea lui Goethe în patru etape caracteristice, care nu trebuie văzute ca niște delimitări matematice, lipsite de orice posibilitate de interpenetrație.

I. Prima perioadă durează pînă la venirea scriitorului la Weimar (1775) ;

II. A doua cuprinde timpul petrecut la Weimar pînă la călătoria în Italia (1786—1788) ;

III. A treia însumează călătoria în Italia, întoarcerea la Weimar și anii petrecuți aici pînă la întîlnirea cu Schiller (1794) ;

IV. A patra se întinde de la întîlnirea cu Schiller pînă la moartea acestuia (1805).

Dar de la moartea lui Schiller pînă la aceea a lui Goethe (1832) există încă o etapă îndelungată care de asemenea trebuie luată în considerație, chiar dacă nu este foarte unitară și nu aduce modificări masive în arta scriitorului.

Punctînd în mod evident biografia intelectuală a scriitorului, perioadele menționate nu se reliefează însă cu o rigoare excesivă în evoluția ideilor sale estetice.

Este adevărat că între Goethe, scriitorul sturmist, și cel neoumanist există deosebiri fundamentale care țin atît de tematica operei și de stilul de creație, cît și de aderiunea la anumite principii estetice. Dar în pofida acestora, gîndirea estetică a lui Goethe ca și creația sa artistică poartă marca unor convingeri constante.

Aderiunea la mișcarea *Sturm und Drang* iese în evidență prin cuvîntarea *La aniversarea lui Shakespeare* (1771) și articolul *Despre arhitectura germană* (1773). Ea se prelungește apoi în diverse studii și opere literare, o anumită repliere foarte discretă făcîndu-se simțită înainte de plecarea în Italia. Dar primul contact cu arta antichității și a Renașterii este acela care declanșează metamorfoza convingerilor și a artei poetului.

Ca și toți scriitorii preromantici din diferite țări, Goethe sturmistul, elogia pe Homer, Shakespeare și Ossian. Sub influența lui Herder descoperă frumusețea poeziei populare,

Scanned with CamScanner

și în mod direct găsește că arta gotică reprezintă un superlativ al creației arhitectonice.

În acest climat literar anticlasic, Goethe se declară și el împotriva legii unităților din teatru, cerîndu-le scriitorilor să păstreze doar o anumită formă internă. Renunțarea la codificarea artei se conjugă cu apelul făcut la modelul oferit de natură, literatura trebuind să devină firească și simplă ca aceasta, dar în același timp să reprezinte universul ca o totalitate.

Spiritul mișcării *Sturm und Drang* se prelungește și în *Wilhelm Meister și misiunea sa teatrală* (1775—1875), unde scriitorul care-l admiră pe Corneille reflectează asupra unei puneri ideale în scenă a lui *Hamlet*.

Dar viziunea artei bazată pe sentiment, inspirație, geniu și formă interioară cedează locul, în jurul anului 1788, unei concepții organiciste asupra creației literare, rezultată din comparația acesteia cu natura. Accentul pus pe compoziție, ca și pe unitatea în diversitate subliniază întoarcerea spre o anumită disciplină clasică. Faptul acesta devine și mai evident în *Formele naturale ale artei literare*, ca și în studiul *Despre poezia epică și dramatică*.

Goethe distinge astfel poezia narativă, entuziastă și personală, care corespunde cu epica, lirica și drama.

Partizan al purității genurilor pe plan teoretic, scriitorul nu acceptă fuziunea dintre acestea. Delimitările făcute sînt explicate de Goethe prin specificitatea fiecărui gen literar. Poezia epică, precizează el, este *rapsodică*, iar cea dramatică se bazează pe *mim*. Arta epică este susținută de evenimente recoltate din trecut, drama — pe întîmplări din prezent, prima punînd accentul pe fapte ce duc la cristalizarea unor caractere ce acționează dinafară, în vreme ce a doua acordă o pondere mai mare suferinței care vine din interior.

Distincțiile acestea, susținute de anumite antiteze revin în eseul *Shakespeare und keine Ende* (1813), unde la fel ca și Schiller în *Poezia naivă și sentimentală* (1795—1796), Goethe stabilește între tragedia antică și modernă anumite raporturi antinomice de genul „naiv-sentimental", „păgîn-creștin", „eroic-romantic", „real-ideal", „necesitate-libertate", „a trebui-a voi", accentuînd totodată faptul că tragedia antică este a „destinului", iar cea modernă devine a „caracterului".

Scanned with CamScanner

Interesul sporit al lui Goethe pentru anumite norme poetice, viziunea artei ca expresie a „armoniei calme" şi a „sufletului frumos", nu constituie însă o revenire la anumite principii dogmatice, specifice poeticii clasice. Într-un eseu despre poetica lui Aristotel din 1828 scriitorul nu se arată partizanul *catharsis*-ului, fiind sceptic faţă de efectul moral al artei, şi mai ales faţă de o asemenea intenţie programatică. Preocuparea sa pentru destinul umanităţii, exprimat într-o artă echilibrată care refuză excesele subiective şi nonconformiste din tinereţe, reprezintă nota caracteristică a neoumanismului său, temele artistice recoltate din antichitate fiind adeseori fundalul unor alegorii ale lumii moderne.

Evoluţia ideilor estetice propagate de scriitorul german demonstrează că în vreme ce tînărul Goethe a dat literaturii sale din perioada *Sturm und Drang* un suport teoretic foarte amplu, în etapa de dezvoltare a neoumanismului german acesta devine mai redus, fiind implicat mai ales în creaţia sa literară.

O constatare similară se poate face şi pe marginea gîndirii estetice a lui Schiller (1759—1805). Exprimînd anumite idei care intră în patrimoniul mişcării *Sturm und Drang*, scriitorul realizează de fapt cîteva din premisele estetice ale romantismului, spaţiul teoretic lăsat esteticii, destinată să susţină literatura neoumanistă, fiind extrem de restrîns. Primele sale scrieri teoretice au o evidentă amprentă iluministă, intenţionalitatea operei de artă fiind concepută astfel în spiritul esteticii tradiţionale. *Teatrul german contemporan* (1782) şi *Scena privită ca instituţie morală* (1784) constituie studii tipice unei perioade de tranziţie. În prima operă amintită conceptul de artă ca *mimesis* rămîne încă evident, drama fiind văzută de esteticianul german ca un microcosmos în care recunoaştem armonia macrocosmosului. Ataşamentul faţă de anumite idealuri iluministe, conjugate cu cele clasice, apare mult mai pregnant în cea de-a doua scriere. Ca şi Lessing, Schiller pledează pentru un teatru naţional cu un repertoriu original.

Pentru el scena apare ca o şcoală morală, destinată să proclame adevărul şi să combată viciul.

Lectura operei kantiene şi adeziunea la unele principii susţinute de filozoful de la Königsberg imprimă esteticii lui Schiller o orientare care-l duce în sfera idealismului subiectiv

din care își va trage seva și romantismul. Ecourile lecturilor kantiene sînt evidente îndeosebi în teoria lui Schiller despre tragedie și în explicația etică pe care o dă temeiurilor pentru care aceasta este gustată de spectatori. În *Despre temeiurile plăcerii obiectelor tragice* (1792) autorul explică plăcerea tragică prin faptul că aceasta apare ca o rezultantă a triumfului legii morale asupra celei sociale. Unele principii de această natură sînt reluate în *Despre arta tragică* (1792) și mai ales în *Despre patetism* (1793). Recomandînd scriitorilor să se ocupe de personaje aduse în situația de a trezi mila, scriitorul caută sursele patetismului atît în explorarea suferinței de către dramaturgi, cît și în tentativa de eliberare morală a eroilor din anumite situații.

Dar distanțarea sa față de arta care transcrie anumite date din realitate devine tot mai sensibilă. Ea rezultă și din distincția între adevărul istoric și adevărul poetic, făcută de un scriitor care cultivă teatrul istoric, dar preferă adevărul poetic.

Formulele filozofice mai generale ale esteticii lui Schiller care se sprijină pe dualismul kantian se configurează în cele două studii intitulate *Scrieri despre educația estetică a omenirii* (1795) și *Despre poezia naivă și sentimentală* (1795—1796).

Pornind de la atitudinea sa față de epoca în care trăia, ca și de la specificul poeziei sale, Schiller își exprimă, la fel ca Novalis mai tîrziu, ostilitatea față de mercantilismul societății vremii situată sub zodia utilului. Damnat să nu-și poată converti gestul în act, în acest context neprielnic personalității umane, individul are o singură cale de eliberare care este *„activitatea estetică"*.

Preocupat de specificitatea procesului de creație, ca și de finalitatea operei de artă, Schiller pune în circulație, într-o accepțiune proprie, două concepte care au un rol fundamental în estetica sa : *„jocul"* și *„aparența estetică"*.

Așa cum jocul este un act care angajează toate facultățile umane, la fel și opera de artă îl eliberează pe om de o anumită tiranie a realității cotidiene, procesul de creație, conceput și el în acest sens, ducînd la realizarea *aparenței estetice*. Opera de artă este văzută de Schiller în această manieră deoarece ea se deosebește atît de realitatea cotidiană, cît și de adevărul logic. Distanțîndu-se de viziunea artei ca

mimesis, Schiller ancorează în etica idealistă, derivată din dualismul kantian.

În *Poezia naivă şi sentimentală* esteticianul german defineşte anumite tipuri de sensibilitate artistică. Corelate cu un *Weltanschauung,* acestea duc la configurarea unor tipologii artistice rezultate din relaţia 1. *scriitor,* 2. *realitate,* 3. *ideal.* În acest sens autorul distinge 1. *atitudinea scriitorului* care *acceptă* realitatea ambiantă, fiindcă aceasta coincide cu idealul său şi 2. *atitudinea creatorului* care se *repliază* din realitate în viaţa sa interioară din cauza neconcordanţei dintre acestea. Primul raport enunţat a generat *poezia naivă,* iar cel de-al doilea — *poezia sentimentală.* Interpretarea tipologică este mereu asociată de Schiller cu judecata istorică. Climatul cel mai favorabil al artei naive a fost oferit de antichitate. Aşa se explică idealul de armonie pe care se bazează aceasta, în vreme ce poezia sentimentală este un produs al epocii moderne, cînd între scriitor şi realitate s-a produs un raport de adversitate.

Arta naivă este reprezentată, după părerea lui Schiller, de Homer şi Shakespeare, iar cea sentimentală de Ossian. Arta naivă este aplecată spre concret, spre delimitare, în vreme ce literatura sentimentală explorează ideile şi universul interior de natură afectivă, caracterizîndu-se printr-o propensiune spre infinit. Prima se bazează pe observaţia lucidă, cea de a doua, pe spiritul speculativ şi rigorismul moral.

Scriitorul nu socoteşte imposibilă concilierea dintre cele două tipuri de artă şi sensibilitate. Poezia lui Goethe reprezintă pentru el o fericită fuziune între arta naivă şi sentimentală.

Îmbinarea aceasta a raţiunii cu fantezia, a observaţiei concrete cu spiritul speculativ reprezintă pentru esteticianul german un deziderat realizabil de arta viitorului. De fapt aceasta este calea care pare să ducă la o anumită conciliere între *Sturm und Drang* şi neoclasicismul german.

Evidentă în revista *Horen,* înfiinţată în 1794, şi în *Albumul muzelor* (1796—1800) orientarea spre neoclasicism a lui Schiller şi Goethe rezultă atît din tentativa de popularizare a unor texte antice, cît şi din unele opere comune ca *Xeniile* (1796—1797), care reprezintă întoarcerea spre idealurile antichităţii.

Scanned with CamScanner

Amestec de raţionalism şi spirit de reverie, de protest social neconformist şi evadare într-o lume himerică, de tentativă de redare obiectivă a realităţii şi explicare subiectivă a contradicţiilor acesteia, mişcarea *Sturm und Drang* continuă astfel să rămînă deschisă spre anumite idealuri iluministe, dar reprezintă în acelaşi timp o puternică opoziţie faţă de estetica de factură clasică, din care va rezulta pregătirea climatului artistic romantic.

Derivaţiile teoretice şi literare ale mişcării *Sturm und Drang* se configurează fie ca o negare a poeticii acesteia, aşa cum se observă în reacţia declanşată de spiritul neoumanist care îndrepta atenţia scriitorilor spre antichitate şi Renaştere, fie ca o adîncire a acestor antinomii, întîlnită în întreaga mişcare romantică germană. H. Hettner numeşte această „întorsătură antichizantă" un fel de „Renaştere a Renaşterii", fenomen pe care îl socoteşte valabil cel puţin pentru cultura germană. Dar acelaşi cercetător observă, pe bună dreptate, că tentativa de conciliere a spiritului clasic cu cel modern, întîlnită atît la Goethe, cît şi la Schiller, nu însemnează o revenire la patrimoniul clasic de idei din secolul al XVII-lea.

Redescoperirea valorilor culturii antice şi renascentiste este realizată de Goethe şi Schiller cu sensibilitatea şi orizontul filozofic al scriitorului modern. Amîndoi au înţeles repede riscurile unei arte arheologizante care duce la evadarea din prezent. Operele lor cu teme antice, ca şi unele scrieri estetice nu sînt întru totul expurgate de spiritul contemporaneităţii. De aceea cultul subiectivităţii în artă, proclamat de sturmişti şi preocuparea pentru universul moral echilibrat, întîlnită la neoumanişti, nu exclud prezenţa unor teme comune, tratate însă pe baza unor poetici diferite.

Starea de *Weltschmerz*, întîlnită în operele sturmiste, şi spiritul olimpian al neoumaniştilor reprezintă două moduri de abordare a existenţei, două tipuri de sensibilitate, intuite în mod genial de Schiller. Acestea se vor prelungi în forme noi în cadrul literaturii romantice ; reverie, melancolia şi durerea, stoicismul în faţa suferinţei, mitologia elenizantă făcînd parte din coordonatele fundamentale ale romantismului german.

Scanned with CamScanner

Poezia. Evoluţia fenomenului literar german de la *Sturm und Drang* la neoumanism va sublinia cu mai multă pregnanţă diferenţele specifice dintre cele două arte poetice, ca şi prezenţa constantă a unor teme tratate din unghiuri diferite de vedere.

Eroii din teatru şi roman sînt investiţi cu sentimente foarte puternice, iar poezia la rîndul său capătă o încărcătură afectivă, necunoscută în etapele anterioare de dezvoltare a literaturii germane.

Universul poetic al creaţiei lirice se modifică astfel în mod fundamental. Poeţii explorează stările de reverie şi universul imaginar în toată complexitatea lui, zonele fantastice stîrnind atracţia multora, sub influenţa poeziei populare nordice.

Eliberată de anumite convenţii artistice clasice, poezia germană din perioada *Sturm und Drang* capătă de asemenea o funcţionalitate socială foarte pronunţată, atitudinea antifeudală a scriitorilor ieşind în relief şi prin cultivarea tematicii sociale, absentă în epoca anterioară.

Poetul care imprimă un puternic caracter militant creaţiei lirice din această perioadă este Christian Daniel Schubart (1739—1791). Condamnat de prinţul Karl Eugen de Würtenberg la o lungă detenţiune, Schubart aduce în peisajul literar german un spirit antidespotic.

Prezent şi în dramaturgie, dictonul *in tiranos* reprezintă o atitudine care traversează volumul *Poezii din temniţă* (1785), scris de Schubart. Poeziile *Cripta prinţilor*, *Cîntecul de libertate al unui colonist* şi *Soldatul cerşetor* evidenţiază spiritul anti-tiranic al unui scriitor în care Schiller vedea — pe bună dreptate — un adevărat martir naţional.

Pe aceeaşi cale evoluează şi creaţia lirică a lui Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748—1776). În opera acestui poet cu o viaţă foarte scurtă persistă anumite elemente ale rococoului întîrziat, care se conjugă cu poezia calmului idilic al vieţii rustice. Dar versurile sale care anunţă un spirit nou îşi trag seva tot din tematica socială. Semnalăm în acest sens *Sclavul eliberat* şi *Libertatea*, care marchează aceeaşi atitudine libertară, întîlnită şi în poezia lui R. Burns, dar susţinută de H. Ch. Hölty cu un talent mult mai modest.

O tonalitate nouă, promovată de un talent incontestabil, aduce în poezia din perioada *Sturm und Drang* Matthias Claudius (1740—1815). Dacă *La înmormîntarea tatălui meu*

Scanned with CamScanner

este o elegie cu evidente accente autobiografice, dublate de o anumită rezonanţă pietistă, alte poezii ca : *Omul, Moartea, Cîntec de seară, Timp şi veşnicie* ilustrează resursele noi ale poeziei germane. Barocul conjugat cu viziunea teologală pietistă pun în lumină confruntarea dintre om, văzut ca fiinţă trecătoare şi natura veşnică, aşezată sub zodia divinităţii. Semnele *Aufklärung*-ului sînt astfel cu totul anulate în aceste versuri.

Omul lui Matthias Claudius, iubitor de bunuri lumeşti, chinuit, lovit, distrus, are un itinerar deschis implacabil spre moarte. Moartea apare aici (*Omul* ca o lege generatoare de tristeţe dureroasă prin însăşi forţa ei neiertătoare. Aceeaşi perspectivă domină şi în *Cîntec de seară.* Poezia pitorescului şi a amurgului este proiectată pe fundalul elegiac al unei vieţi finite, evaluată din perspectiva eternităţii.

Dacă poeţii amintiţi reprezintă valori locale ale culturii germane, August Bürger (1747—1794) imprimă baladei germane un prestigiu european. Bürger scrie poezii cu metrică fixă, epigramele şi sonetele sale subliniind reminiscenţe ale poeticii clasice. Şi el este un poet revoltat împotriva tiraniei, aşa cum reiese din *Ţăranul către serenisimii săi tirani.* Dar domeniul în care se defineşte ca poet de circulaţie europeană este reprezentat de baladele sale. *Vînătorul sălbatic, Contele prădalnic* şi *Lenore* subliniază genul în care Bürger excelează. Balada *Lenore,* mai ales, a stimulat creaţia unor poeţi din diverse ţări, preocupaţi de explorarea zonelor fantastice în poezie. Exploatat de Bürger cu multă ingeniozitate artistică în versuri care demonstrează o certă virtuozitate, motivul *logodnicul strigoi* îl duce spre datele unei poezii onirice, universul imaginar din această baladă anunţînd de fapt poezia romantică.

Traumatismul provocat de pierderea logodnicului pe cîmpul de luptă, durerea în faţa morţii neiertătoare reprezintă pentru Bürger un prilej de explorare a resurselor adînci ale disperării umane care duc la negarea suportului etic al întregului univers :

Ah, mamă, ce mi-e cer şi rai !
Ah, mamă, ce mi-e iadul ?
Cu el, cu el e rai întreg,
Şi fără Wilhelm iadul.

Nici nu mai vreau să cred nimic,
Nimic din cîte spuneţi,
Ah, viaţa mea, lumina mea,
Stingeţi-vă şi-apuneţi ! [1]

Cavalcada prin imperiul fantomelor este susţinută de un limbaj adecvat, atît elementele referenţiale, cît şi funcţia sonoră a onomatopeelor contribuind la realizarea universului oniric :

Şi toţi strigoii, fîş, fîş, fîş.
Aleargă pe-apucate,
Zburînd pe sus ca-ntr-un vîrtej,
Un roi de foi uscate.
Şi hop, hop, hop, fugind cu ei
Fugarul saltă sprinten,
Copitele ţîşnesc scîntei
Şi ies văpăi din pinteni. [2]

Balada *Lenore* a impus atît motivul *logodnicului strigoi,* cît şi cavalcada printr-un univers fantastic. Semnificativă rămîne deci tentativa de explorare a unor noi zone ale universului poetic, fantasticul şi reveria reprezentînd astfel alte domenii pe care poezia şi le anexează. Romanticii în general, şi cei germani în mod deosebit, au explorat în mod constant universul fantastic şi oniric, versurile lui Novalis şi Hölderlin fiind elocvente în acest sens.

În poezia românească motivul *logodnicului-strigoi* apare în balada lui G. Asachi, *Turnul Butului.*

Dar scriitorul care acordă poeziei germane din această perioadă o valoare universală este Goethe. Celebrul autor al lui *Faust* reprezintă tipul poetului cu o mare longevitate artistică. Tentat de ispita poeziei la opt ani, Goethe scrie ultimele versuri la optzeci şi doi de ani. Faptul acesta ne face să ne explicăm de la început de ce poezia goetheiană poartă

[1] Vezi trad. lui Şt. O. Iosif, *Poezii,* ediţie definitivă îngrijită de Şerban Cioculescu. Scriitori români contemporani. Ediţii definitive. Fundaţia pentru literatură şi artă. A doua ediţie revăzută, Bucureşti, 1944, p. 239.
[2] *Op. cit.,* p. 243.

Scanned with CamScanner

marca unor stiluri şi direcţii literare diferite. Debutînd sub influenţa rococoului întîrziat, Goethe cultivă poezia naturistă şi sentimentală în anii de afirmare a mişcării *Sturm und Drang* pentru a ancora în neoclasicism în anii de triumf al romantismului european.

Referindu-se la începuturile literare ale scriitorului, unii critici menţionează pe bună dreptate existenţa unei *faze pregoetheiene* în poezia sa, reprezentată de acele preludii ale operelor sale fundamentale, strînse în ciclul *Anette* sau în culegerea *Cîntece şi melodii.* Fuziunea dintre influenţa anacreontică şi stilul graţios şi încărcat al rococoului este evidentă în aceste versuri de început. Senzualismul cu rezonanţe sentimentale, referinţele mitologice, imaginile vaporoase imprimă nota caracteristică a acestor poezii care relevă un versuitor îndemînatic, dar nu un poet de profunzime.

Virtuţile poetului autentic se dezvăluie în anii petrecuţi de Goethe la Strasbourg, Frankfurt şi Wetzlar. În aceşti ani tînărul scriitor evadează din convenţionalismul rococoului prin descoperirea poeziei populare, a naturii şi a resurselor afective adînci ale fiinţei umane. *Bun sosit şi rămas bun* şi *Cîntec de mai* indică itinerariul poetic pe care Goethe îl abordează cu un succes remarcabil.

În *Cîntec de mai,* bunăoară, descifrăm poetica nouă adoptată de un scriitor care a descoperit natura, pasiunea şi îndrăznelile confesiunii directe :

O, dorul, dorul,
O, fraged dor,
C-an zori, pe culme
Întîiul nor.
Sfinţit de tine
E-acest întins
Şi-ntreg pămîntul
De floare nins.
O, fată, fată
Ce dragă-mi eşti
Ochiu-ţi străluce
Cum mă iubeşti ![1]

[1] Goethe, *Poezii,* Editura tineretului, 1961, p. 37.

Scanned with CamScanner

Cîntec de mai pune în lumină o artă simplă, specifică lirismului de comunicare directă, care evită ornamentaţiile stilistice excesive, ca şi retorica sentimentală stridentă. Trebuie să precizăm că Goethe, poetul care imprimă un deosebit prestigiu mişcării *Sturm und Drang,* nu-şi încarcă niciodată creaţia lirică de maturitate cu verbozitatea excesivă a unor poeţi romantici de mai tîrziu, nici cu note pasionale acute care apar însă în proza sau teatrul său din această perioadă.

Lirica goetheiană de factură sturmistă păstrează un remarcabil echilibru al expresiei şi aduce o permanentă temperare a izbucnirilor pasionale. Poetul nonconformist, care se detaşează de anumite clişee literare tradiţionale, cultivă liedul, pastelul, balada, poezia erotică şi filozofică într-o manieră nouă, lipsită însă de orice stridenţe, anticipînd majoritatea motivelor şi temelor romantice. El descoperă lacul, codrul, rîul, marea, farmecul selenar, durerea şi extazul, tristeţea şi fericirea sentimentală, solitudinea şi sentimentul zădărniciei existenţei. Goethe, poetul din etapa *Sturm und Drang,* a descoperit cele mai multe teme pe care romanticii le vor introduce definitiv în patrimoniul lor artistic. Semnificativă în acest sens este poezia *Pe lac.* Peisajul acvatic este integrat de poet în marea matcă a naturii generatoare de linişte şi forţă spirituală. Eul poetului renaşte în acest reconfortant peisaj. Efuziunea lirică discretă este însumată descripţiei naturii, văzută prin elementele ei picturale :

Şi-un sînge proaspăt, noi puteri
Eu sorb din largi tării ;
Natură, blîndă-n mîngîieri
La sînul tău mă ţii.
Şi luntrea unduia pe lac
În ritm de vîsle, lin,
Şi munţi ce nourii îmbrac
În drumu-ne-se-aţin [1].

Într-o epocă de duioşie şi sensibilizare în faţa existenţei, în care lacrimile devin un motiv literar, exploatat cu succes de prozatori, ele capătă şi în poezia lui Goethe sensul unui simbol care dezvăluie un anumit superlativ al vieţii. În *Extaz*

[1] *Op. cit.,* p. 39.

Scanned with CamScanner

al tinereţii poetul descoperă o discretă voluptate a durerii, pe care romanticii vor transforma-o într-un adevărat laitmotiv al creaţiei lor :

Nu secaţi, nu secaţi,
Lacrimi de veşnică dragoste !
O, cît de pustie, de moartă lumea pare
Ochiului ce-aproape uscat e.
Nu secaţi, nu secaţi,
Lacrimi de-amarnică dragoste [1].

Goethe exprimă în versurile sale şi o anumită viziune a timpului heraclitian. În poezia *Vanitas ! Vanitatum ! Vanitas,* scriitorul imaginează un gen de voiaj gnoseologic al omului prin existenţă, din care se reţine îndemnul pentru trăirea clipei prezente. Lecţia poetului vizează trăirea epicureică a momentului, justificată prin traversarea unei vieţi în care n-au putut fi detectate sensuri majore :

Azi de nimic nu mă mai leg ;
Aşa-i !
Şi-al meu este pămîntu-ntreg ;
Aşa-i !
Pe isprăvite-s chef şi cînt,
Beţi dar paharul pînă-n fund
Să vină-un ultim rînd ! [2]

Spiritul nonconformist al poetului sturmist se manifestă şi în versurile sale de inspiraţie mitică. Pentru Goethe mitul nu mai este în această etapă a creaţiei sale un simplu termen de referinţă sau element de comparaţie. Goethe alegorizează mitul prin interpretare, îi dă o semnificaţie simbolică proprie. Configurate printr-o anumită atitudine existenţială specifică, poeziile de această natură nu exprimă aceeaşi stare de spirit. Dacă în *Prometeu* descifrăm atitudinea caracteristică poetului rebel, în *Ganymed* întîlnim supunerea cuvioasă a scriitorului în faţa misterului existenţei.

Mitul prometeic a avut o largă circulaţie în creaţia literară. Prezent în literatura clasică a antichităţii la Hesiod şi Eschil,

[1] *Op. cit.*, p. 62.
[2] *Op. cit.*, p. 62.

Scanned with CamScanner

reluat în secolul luminilor de Voltaire şi Wieland, el capătă o nouă semnificaţie în epoca *Sturm und Drang* prin operele lui Bürger şi Herder, preluîndu-se şi în scrierile unor poeţi romantici ca Byron şi Shelley.

Goethe cunoştea creaţiile anterioare. El se situează în rîndurile scriitorilor care fac din Prometeu un spirit negator al autorităţii tiranice a divinităţii şi un susţinător al binelui umanităţii. În poezia sa domină spiritul negator care demitizează divinitatea :

Eu nu ştiu ceva mai nevolnic,
Sub soare ca voi, dumnezeii !
Din biruri de jertfe
Şi-a rugilor boare
Vă duceţi cu greu
Măreţia ;
V-aţi prăpădi
De n-ar exista copii şi calici,
Nebunii ce speră [1].

Spiritul acesta negator de mare virulenţă, care se traduce într-o atitudine existenţială, capătă o motivaţie etică.

Să te slăvesc eu ? Pentru ce ?
Alinat-ai vreodată durerile
Celui împovărat ?
Oprit-ai vreodată plînsul
Celui de spaimă cuprins ? [2]

Dacă în *Prometeu* domină spiritul negator al poetului, în *Ganymed* naturalismul panteistic se conjugă cu starea de extaz în faţa misterului divin. Însăşi verticalitatea imaginilor este semnificativă :

Sus, în sus te avînţi
Norii plutesc
De vale, norii
Se-apleacă spre doru-nsetat

[1] *Op. cit.*, p. 114—115.
[2] *Op. cit.*, p. 116.

Scanned with CamScanner

La mine ! La mine.
În braţele voastre
Spre înalt [1].

Itinerariul creaţiei lirice rămîne pe parcursul carierei literare.

Redescoperirea valorii estetice a artei antichităţii şi a Renaşterii, contactul cu literatura orientală, din care poezia rafinată a lui Hafiz îi reţine în mod deosebit atenţia, imprimă o nouă metamorfoză a liricii poetului.

Fără să dispară întru totul, fundalul pasional al poeziei goetheiene se estompează lăsînd locul unei viziuni picturale, în cadrul căreia imaginile de ordin afectiv sînt din ce în ce mai rare.

Inspirate de contactul cu civilizaţia şi arta antică a Italiei, *Elegiile romane* pun în lumină atît o atitudine spirituală nouă, cît şi o altă modalitate de expresie. Elegia a V-a ni se pare cea mai elocventă în acest sens.

Însufleţit de mari bucurii mă simt pe pămîntul clasic
Lumea cea veche şi lumea de astăzi mai tare-mi vorbesc,
Sfatul, aici, îl urmez ; răsfoiesc dar tomuri bătrîne,
Cu mîini silitoare, zilnic cu noi desfătări.
Nopţile însă Amor cu altfel de lucru mă ţine
Pe jumătate savant, de două ori fericit sînt. [2]

Dacă elegia menţionată reprezintă în primul rînd o profesiune de credinţă, în *Veneţia 1790* se configurează arta scriitorului captivat de modelele antichităţii. Versul capătă aspectul unui enunţ narativ, imaginile predominante sînt cele de natură concretă, ele reprezentînd tot atîtea surse informaţionale care indică elementele componente ale unui peisaj :

Sarcofagii şi urme împodobesc păgînul cu viaţă ;
Fauni dansează-mprejur ; cu al bacanţilor cor
Fac un şirag colorat ; grăsunul cu coapse de capră
Smulge sălbatic un glas răguşit tunătorului corn
Surle, ţimbale răsună, marmura vezi-o, auzi-o ! [3]

[1] *Op. cit.*, p. 118.
[2] *Op. cit.*, p. 84.
[3] *Op. cit.*, p. 95.

În comparaţie cu versurile scrise în perioada *Sturm und Drang*, creaţia lirică inspirată de climatul antic şi renascentist trădează o evidentă tendinţă de obiectivizare a poeziei, supunerea la obiect însemnînd explorarea lumii ca spectacol exterior. Predominarea imaginilor descriptive, eliberarea de forţa pasională a unui eu receptor, dă acestei literaturi goetheiene ceva din specificul pe care îl va căpăta mai tîrziu poezia parnasiană.

De la această atitudine olimpiană în faţa existenţei poetul trece la alta în care versul sculptural fuzionează cu o rezonanţă pasională discretă. Influenţa lui Hafiz în *Divanul Apusului şi Răsăritului* scoate din nou la suprafaţă un anumit fond afectiv al creaţiei goetheiene, înainte prea puternic cenzurat.

În *Cînt şi formă* atitudinea aceasta este exprimată direct :

Focul inimii de-am stins,
Cîntecul vibrează,
Mîini curate de poet
Apa modelează [1].

Itinerariul creaţiei lirice goetheiene subliniază o tendinţă continuă spre desăvîrşire. Metamorfozele poeziei lui sînt determinate de această căutare a unui superlativ artistic, descoperit rînd pe rînd în diverse zone ale existenţei şi ale expresiei. Scriitor cu vocaţii multiple, Goethe se situează în rîndurile celor mai mari poeţi ai lumii. Mişcarea romantică nu poate fi înţeleasă în toată complexitatea fără anticipările sale pe diverse planuri de creaţie, ca şi fără examinarea opoziţiilor pe care le-a stîrnit.

Ca şi Goethe, Schiller se afirmă şi el în peisajul liricii germane ca un poet sentimental. De altfel, consideraţiile scriitorului din *Poezia naivă şi sentimentală* tind să fie o justificare estetică mai generală a personalităţii sale artistice.

Atitudinea poetului sentimental rezultă din denunţarea tragică a antinomiei dintre realitate şi conştiinţă în poezia *Idealurile :*

[1] *Op. cit.*, p. 142.

Scanned with CamScanner

Pe-a tinereții căi vrăjite
S-au stins acum voioșii sori ;
O, idealuri risipite,
Ce-n suflet îmi stîrneați fiori !
Credința mea de altădată,
În tot ce-n vis am zămislit,
Căzu asprimii vieții pradă,
Cu tot ce am dumnezeit [1].

Schiller, poetul sentimental, își manifestă spiritul nonconformist pe diverse planuri de existență. În poezia *Monarhii cei răi* descifrăm spiritul său antidespotic, întîlnit și în *Hoții.* Agresiunea verbală a scriitorului, îndrumată împotriva unei rînduieli sociale perimate, se traduce printr-un limbaj foarte virulent :

Voi, păpuși de Dumnezeu create,
Zornăiți în grupuri deșănțate
Ca la bîlci, sinistrul scamator,
Vulgul clămpănitul să v-admire !
Falnicul cîrpaci îl huiduie-n bocire,
Îngerii în cor [2].

Schiller este un poet sentimental doar în accepțiunea pe care el o dă acestei expresii, destinată să surprindă specificul noii creații literare care anunță mișcarea *Sturm und Drang.* Poezia lui Schiller este însă lipsită de o forță afectivă profundă deoarece el este în primul rînd un poet de idei. *Împărăția pămîntului, Înțelepții lumii, Cîntecul despre clopot* etc. sînt semnificative în acest sens. Dacă Goethe este cu foarte puține excepții poetul exploziilor lirice intense, comunicate în poezii de mici dimensiuni, Schiller cultivă enunțul poetic narativ, dialectica de idei rezultînd dintr-un anumit montaj al evenimentelor.

Ilustrativ pentru acest gen este *Cîntecul despre clopot* care reprezintă un fel de fuziune între poezia naivă și poezia sentimentală. El conține strofe aride, asemănătoare cu acelea din poemele antice despre muncă :

[1] Schiller, *Poezii,* Editura tineretului, 1958, p. 45.
[2] *Op. cit.,* p. 24—25.

Trunchiul de molift mi-l taie.
Dar să fie bine-uscat,
Să trosnească-n vîlvătaie-n
Botul de cuptor căscat !
Fiarbă în cuptor
Cupru, cositor,
Topitura pentru clopot
Cum e dat, să curgă-n clocot [1].

Dar atunci cînd Schiller renunță la poezia tehnologiei muncii și se îndreaptă spre natura rustică, efectele artistice obținute sînt remarcabile :

Sprinten, se îndreaptă-n grabă
Prin sălbatic crîng drumețul
Spre iubita lui cocioabă.
Oile se-ntorc la stînă
Behăind,
Și cirezile cornute
Vin mugind,
Înspre staule zorind,
Și, greoi,
Intră carul plin de grîne[2].

Poezia sentimentală cultivată de Schiller nu capătă o încărcătură afectivă decît prin asocierea pasiunilor cu un anumit conflict de idei sau de natură etico-socială. În general, poezia lui Schiller nu este tentată de marile mistere ale existenței și nici nu încearcă vreo ispită față de fantasticul de origine populară sau mitică.

Scriitorul se arată mult mai receptiv față de unele dintre aceste zone ale creației în momentul în care se apropie de miturile și filozofia antichității, care marchează ancorarea sa în neoumanism. Baladele pe care le scrie Schiller în această perioadă reprezintă cele mai izbutite creații ale sale. Nota etică a acestora este întruchipată în opere de certă valoare artistică. Poezii ca *Chezășia, Cocoarele lui Ibicus, Inelul lui Polykrat, Mănușa* ilustrează preferința scriitorului pentru lirica

[1] *Op. cit.*, p. 97.
[2] *Op. cit.*, p. 107.

parabolică, pentru simboluri, pentru cultul marilor valori etice ale umanității.

În *Cocoarele lui Ibicus* apare miracolul antic, generator de mister, în *Chezășia* descifrăm cultul prieteniei rezultat de asemenea din alegorizarea unui mit.

Cele mai izbutite creații din această perioadă sînt *Mănușa* și *Dor*. În suita de balade de inspirație antică și medievală, *Mănușa* nu pare să prezinte o notă distonantă. Localizarea indică un rege hieratic, o curte dornică de senzații tari, care asistă la o luptă dintre animale. Pe acest decor medieval german scriitorul proiectează o dramă sentimentală. Cunigunda își pune iubitul la încercare, lăsînd să-i cadă mănușa în arenă. Curajosul cavaler o aduce, dar drama sentimentală este epuizată printr-un dispreț romantic, afișat de tînărul Delarges :

> N-am, doamnă, nevoie de nici o răsplată
> Și-n clipa aceea se duce și-o lasă [1].

Poet de idei prin excelență, Schiller se înscrie astfel și el în sfera celor două etape fundamentale ale culturii germane din această perioadă : *Sturm und Drang* și *neoumanism*.

Teatrul. Integrată în ansamblul creației schilleriene, opera poetică nu reprezintă sectorul major al activității sale literare. Pentru scriitorul care a făcut din ideea de libertate un adevărat laitmotiv al operei sale, dramaturgia ni se pare mult mai reprezentativă. De altfel, în întregul peisaj al mișcării *Sturm und Drang*, ca și al etapei neoumaniste din literatura germană, teatrul deține un loc deosebit în propagarea unor idei. Așa cum a rezultat și din studiile de estetică a teatrului, dramaturgia era investită cu o funcție socială și etică mult mai complexă decît poezia sau proza.

De la Lenz și Klinger pînă la Goethe și Schiller universul tragic din teatrul german este populat cu eroi nonconformiști, cu victime ale lumii aristocratice, cu revoltați dornici să pună bazele unei alcătuiri sociale mai umane. Zonele în care se configurează conflictele sociale și etice din dramaturgia sturmiștilor sînt multiple. Viața de la curte, războiul, întîmplă-

[1] *Op. cit.*, p. 71.

Scanned with CamScanner

rile din universul domestic, raporturile sentimentale dintre fata de proveniență burgheză și tînărul aristocrat, antinomiile dintre caractere și idei — totul slujește la reliefarea relațiilor opresive dintre stăpînitori și victime.

Anticipările vin din partea unor scriitori mai puțin cunoscuți. Lenz scrie *Majordomul* (1774) și *Soldații* (1776) iar Klinger, *Stilpo și copiii săi* (1777) și *Damokles* (1787).

Dramaturgia celor doi poeți se caracterizează printr-o tematică variată și structuri compoziționale foarte diverse.

Laitmotivul teatrului lor este reprezentat de ideea de libertate, indiferent dacă aceasta este morală sau socială, individuală sau colectivă. Eroii lor vin în mod implacabil în conflict cu sistemul reprezentat de un prinț sau de un împărat tiran, iar dacă intriga evoluează pe plan etic, aceștia sînt adversarii răului pe care se străduiesc să-l stîrpească.

De aceea eroii celor doi scriitori din perioada *Sturm und Drang* au o structură titaniană, chiar dacă aceasta nu-și dezvoltă întotdeauna întregul registru spiritual. Titan sau geniu, brigand sau om de rînd, bărbat sau femeie, eroul central din operele lui Schiller de Goethe rămîne mereu un revoltat. Personajele din dramaturgia celor doi scriitori se definesc într-un complex cîmp strategic, fiind angajate într-un conflict în care apără valorile binelui sau ale răului. Universul din teatrul lui Schiller și Goethe nu mai are nimic din atributele unei *teodicei.*

Valorile în funcție de care se angajează personajele sînt desprinse din universul cotidian, contemporan sau istoricizat. Deși cele mai multe drame din perioada *Sturm und Drang* abordează teme istorice, finalitatea lor este în așa manieră concepută, încît să poată viza contemporaneitatea. Cu o puternică structură pasională, eroii scriitorilor sturmiști sînt integral angajați în existență. Lipsa spațiului de recul îi duce astfel pe cei înfrînți în zona inevitabilă a morții, asigurîndu-le însă un triumf spiritual asupra opresorilor. Întreaga dramaturgie a lui Goethe și Schiller este ilustrativă în acest sens.

Pe parcursul carierei sale literare, Goethe pendulează în permanență între titanul activ, care încearcă să răstoarne temeliile unei lumi nedrepte, și geniul contemplativ a cărui atitudine negatoare se răsfrînge doar pe planul conștiinței.

Scanned with CamScanner

Ipostaza titanului activ este configurată de scriitor în *Goetz von Berlichingen.* Concepută în două variante, drama apare în forma ei definitivă în 1773, deci cu un an mai devreme decît abulicul şi sensibilul *Werther.* Dacă în prima sa formă, drama *Goetz von Berlichingen* avea un prea pronunţat caracter de bibliografie romanţată, în versiunea definitivă textul este eliberat de unele detalii inutile, iar structura operei este mai fericit concepută.

Goetz, brigandul, cavalerul cu mîna de fier, este sensibil stilizat de autor. În *Goetz von Berlichingen,* scriitorul reprezintă drama unui individ, cavalerul generos, apărătorul neînfricat al libertăţii şi al dreptăţii, şi drama unei colectivităţi care este ţărănimea.

Şi individul şi colectivitatea, lipsită de un ideal precis, se revoltă împotriva unui sistem nedrept, dar puternic. De aceea, traiectul individual al titanului ca şi acela al colectivităţii au acelaşi epilog : *eşecul,* simbolizat prin moarte sau înfrîngere.

Hegel observa pe bună dreptate că dramele acestea ale indivizilor cu o puternică viaţă subiectivă nu sînt străine de anumite procese de dedublare sau de înfrîngeri ale partizanilor sistemului, cînd aceştia încearcă să-şi construiască un destin individual. Alianţele morale şi politice din *Goetz von Berlichingen* sînt elocvente. În cîmpul strategic oferit de conflictul dramei, de o parte se găseşte Goetz, Elisabeth, Maria, Georg şi ostaşii lui devotaţi, iar de cealaltă parte, episcopul de Bamberg şi toţi prinţii tirani. Maximilian, împăratul, apare ca un arbitru neputincios, sistemul de oprimare fiind mai puternic decît toţi. În cadrul acestor alianţe Weislingen este un ezitant, iar Adelheid, exponenta sistemului, o trădătoare care încearcă o cursă singulară spre fericire. În opoziţie faţă de sistem, consonanţa dintre Goetz şi ţărani este vremelnică din cauza modului diferit de convertire a gestului în act.

În spaţiul tragic al morţii se rostogolesc şi titanul generos, şi ezitantul, şi trădătorii, şi colectivitatea oprimată. Drama lui Goetz este însă în aşa fel concepută încît demonstrează superioritatea şi triumful moral al unui singur personaj.

Titanul brigand din drama lui Goethe ca şi eroul lui Schiller din *Hoţii,* construit din aceeaşi pastă spirituală, reprezintă tipul ideal de luptător pentru libertate, stilizat în spiritul idealurilor vremii.

Scanned with CamScanner

În pofida faptului că Frederic al II-lea consideră această dramă o imitaţie plată după teatrul străin, Bürger împreună cu generaţia tînără de poeţi germani văd în Goethe un adevărat Shakespeare al Germaniei.

Opera are un succes remarcabil în epocă. În vremea noastră scriitorul existenţialist francez J. P. Sartre ilustrează lupta dintre bine şi rău în drama sa *Diavolul şi bunul Dumnezeu* prin acelaşi personaj, convertit într-un erou care trăieşte viaţa ca experienţă absolută.

După acest început, apreciat de contemporanii lui Goethe ca o mare speranţă, itinerariul creaţiei dramaturgului german înregistrează o linie descendentă, marcată de drama *Clavigo* (1774). Bine construită, dar lipsită de o problematică originală, *Clavigo* este tipul operei mediocre care reeditează eroi shakespearieni, angajaţi într-un conflict asemănător cu cel din *Emilia Gallotti*.

Preocupat de arhetip, dar şi de viaţa interioară a omului sensibil, Goethe încearcă să realizeze o dramă a caracterelor contrastante în acţiune. Carlos reprezintă luciditatea demonică ; Clavigo, arivismul meschin ; Beaumarchais, onestitatea demnă, iar Maria este un Werther feminin, care întruchipează spiritul sentimental.

Notabilă, satira vieţii de la curte este realizată cu mijloace tradiţionale care nu pot salva opera de căderea în banalitate.

Căutările, lipsite de rezultate artistice remarcabile, se prelungesc şi în *Stella* (1775), operă considerată la început de autor „comedie pentru îndrăgostiţi". Dar eroinele angelice, apte de mari sacrificii pentru un bărbat bigam, nu reprezintă un subiect adecvat nici pentru comedie, nici pentru dramă, aşa cum acestea erau concepute de Goethe.

Amoralismul propagat discret de autor în această operă nu şochează pe nimeni. Dar cum preocuparea pentru vina tragică se face simţită din *Clavigo*, Goethe, după 1806, este tentat de ideea să construiască un alt epilog pentru *Stella*, fapt evident în ediţia din 1815. Şi astfel, comedia pentru îndrăgostiţi este metamorfozată într-o melodramă lacrimogenă.

Dar linia coborîtoare a teatrului goetheian se întrerupe odată cu *Egmont*, operă al cărei plan îl preocupă pe scriitor din 1775, realizarea definitivă putînd fi însă consemnată în 1787.

Scanned with CamScanner

Cu drama *Egmont*, Goethe se întoarce spre sursele originare ale teatrului său, reprezentate de lupta individului şi a colectivităţii pentru libertate, care este însă din nou înfrîntă de forţa leviatanică a sistemului.

Pentru a ilustra un asemenea raport antinomic, Goethe nu pleacă de la realităţile epocii sale, ci se îndrumează spre o temă istorică. Izvoarele care-l ajută să cunoască luptele poporelor din Ţările de Jos împotriva dominaţiei spaniole sînt scrierile iezuitului Famiane Strada şi ale lui Emanuel von Mettern. Dar, aşa cum rezultă din *Poezie şi adevăr*, Goethe nu este preocupat atît de reconstituirea istorică autentică a unei epoci, cît de evoluţia unui caracter. Şi într-adevăr, pe fundalul istoric tragic al unei epoci, reprezentat prin ducele de Alba, fuga ducelui de Orania şi agitaţia poporului dornic de libertate, autorul proiectează personalitatea complexă a lui Egmont.

Purtînd marca unor aluviuni literare diferite, drama *Egmont* reprezintă zona artistică de trecere de la *Sturm und Drang* la neoumanism. Dacă Goetz este tipul titanului activ pe care autorul îl defineşte pe planul participării, Egmont păstrează doar dimensiunile spirituale ale atitudinii titaniene care se configurează pe planul dorinţei, al internaţionalităţii. Egmont este definit de Goethe ca un erou sentimental prin excelenţă.

Trăsăturile spirituale ale eroului sensibil sînt prezentate de Goethe ca nişte date caracterologice native. Vesel şi îndrăzneţ, iubitor de petreceri şi femei, sensibil în faţa suferinţei şi a nedreptăţilor, Egmont percepe la început viaţa ca spectacol, ca aparenţă estetică. Pentru acest spirit contemplativ şi estet, dragostea pentru libertate apare şi ca un fenomen foarte firesc.

Pe acest plan Egmont, cavalerul îndrăzneţ şi optimist se întîlneşte cu oamenii faptei de genul lui Jetter şi Vansen, exponenţii spiritului de revoltă a poporului. În felul acesta, Goethe îl face pe Egmont să traverseze aparenţa estetică spre a-i putea pregăti confruntarea cu fapta. Autorul îl investeşte astfel cu unele atribute ale lui Faust cel tînăr, dar nu-l duce spre armonia interioară pe care acesta o trăieşte la sfîrşit. Confruntarea cu fapta se produce prin întîlnirea cu ducele de Alba, exponentul puterii, al spiritului inflexibil.

Scanned with CamScanner

Trăsăturile titanului virtual se reliefează pe această cale, Goethe fiind un excelent mînuitor al dialogului de idei. În înfruntarea dintre spirit şi putere, eroul său are doar supremaţia ideilor. În acest context, devine încă o dată elocvent faptul că eroul lui Goethe este pus să înfrunte absolutismul feudal cu argumente desprinse din arsenalul iluminist: „*EGMONT Şi aceste prefaceri arbitrare, aceste încălcări de drepturi din partea puterii supreme nu arată oare că unul singur vrea să facă ce mii de oameni n-ar trebui să facă? El vrea ca numai singur el să fie liber pentru ca să poată să-şi satisfacă toate dorinţele, să-şi îndeplinească toate gîndurile. Şi chiar dacă am avea încredere într-un rege bun şi înţelept, poate el să garanteze că şi urmaşii lui vor fi la fel, că nici unul dintre ei nu va guverna necruţător şi crud? Cine ne scapă de domnia bunului plac atunci cînd el trimite la noi pe slujitorii lui, pe intimii lui care, fără să cunoască ţara şi nevoile ei, fac ce vor, nu întîmpină nici o împotrivire şi ştiu că sînt slobozi de orice răspundere?*“[1]

În confruntarea dintre dialectica ideilor şi a forţei, Egmont îşi dă seama că va fi înfrînt. Exprimînd un principiu în faţa exponentului sistemului, el optează pentru moarte, toate eforturile de salvare părîndu-i-se zadarnice: „*EGMONT Cere capetele noastre şi ai isprăvit dintr-o dată. Pentru un suflet nobil e totuna dacă se pleacă sub jugul acesta sau dacă îşi pune grumazul sub secure.*“[2]

Înfrînt cu anticipaţie, titanul virtual se supune legii, acceptînd moartea. *Egmont* rămîne drama unei intenţii care nu se poate converti în act şi totodată apoteoza prin moarte a unui erou al libertăţii, conceput în spiritul climatului creat de *Sturm und Drang*.

Semnele trecerii de la *Sturm und Drang* la neoumanism se fac simţite în cariera de dramaturg a lui Goethe odată cu *Ifigenia în Taurida*. Începută în 1779, cînd rima şi proza poetică reţin deopotrivă atenţia scriitorului, *Ifigenia în Taurida* a fost publicată în 1787. Dar ancorarea lui Goethe în neoumanism nu rezultă doar din întoarcerea sa spre mitologia antichităţii, ci mai ales din umanizarea eroilor antici.

[1] Goethe, *Teatru*, ELU, 1964, p. 387.
[2] *Op. cit.*, p. 389.

Scanned with CamScanner

Este cunoscut faptul că mitul atrizilor a reținut atenția scriitorilor secole de-a rîndul. Dramaturgii s-au îndreptat cu precădere spre tragedia lui Oreste și Electra, iar mitul Ifigeniei a stîrnit interes mai ales prin ipostaza dramatică a jertfei ei în Aulida. Euripide a fost cel dintîi dramaturg care o reprezintă atît în Aulida unde fusese destinată de tatăl său să fie sacrificată, cît și ca preoteasă a răzbunătoarei zeițe Artemis în Taurida.

În faza în care era preocupat de mitul „sufletului frumos", Goethe se arată interesat pentru cea de a doua ipostază, în vreme ce un scriitor ca Gerhardt Hauptmann, mai apropiat de spiritul epocii moderne, investighează mitul din ambele perspective.

Sublinierea laturilor componente ale mitului din *Ifigenia în Taurida* în versiunea lui Euripide, în comparație cu acelea din opera lui Goethe, pune în lumină diferențele de accent și de viziune din cele două tragedii. Pe Euripide nu-l interesează semnificația etică a mitului. Statornicită ca preoteasă în Taurida de către Artemis, Ifigenia trebuie s-o slujească pe zeița răzbunării. Zeița era aceea care hotărîse ca orice străin care venea în Taurida să fie ucis și jertfit ei, iar regele Thoas veghea la îndeplinirea acestei legi sîngeroase.

În acest spațiu al morții ajung Oreste și Pilade, desemnați de Apollo să răpească altarul zeiței. Salvarea lor nu se poate produce decît prin ajutorul zeiței Atena.

Cunoscător al operei lui Euripide, Goethe păstrează unele elemente componente ale mitului, dar le încarcă cu sensuri noi, în tragedia sa, accentul fiind pus pe sensul etic al comportamentului eroilor. În primul rînd Goethe reduce rolul zeilor și îi umanizează, în al doilea rînd în raporturile dintre aceștia și oameni, acordă o mai mare autonomie acțiunilor omenești.

Această nouă viziune îi permite scriitorului să o conceapă pe Ifigenia ca o prezență activă și binefăcătoare, ca un *suflet frumos* care propagă religia adevărului, a iertării și a faptelor generoase. Sub influența sa, neînduplecatul rege Thoas nu mai aplică legea violentă a sacrificării străinilor veniți în Taurida.

Scanned with CamScanner

Momentul culminant al tragediei lui Goethe se configurează prin confruntarea regelui şi a preotesei cu Oreste şi Pilade, care au acelaşi rol ca şi în opera lui Euripide. Dar şi în acest caz turnura diferită a intrigii subliniază diferenţele de viziune.

Preoteasa îi spune regelui adevărul, iar acesta se lasă convins de ideea măreaţă a iertării şi eliberării lor, ca şi a despărţirii de Ifigenia.

Dramă a vieţii interioare, apologie a sensurilor etice ale existenţei, *Ifigenia în Taurida* rămîne în istoria teatrului o operă nemuritoare prin contribuţia lui Goethe.

Îndrăgostit de armonie şi seninătate interioară, scriitorul olimpian rămîne tot atît de receptiv şi faţă de spiritul Renaşterii, ca şi faţă de acela al antichităţii. În acest climat Goethe scrie *Tasso,* operă cu un îndelungat proces de elaborare care durează cu toate întreruperile din 1780 pînă în 1789.

Preocupat în anii de eflorescenţă a mişcării *Sturm und Drang* de implicaţiile spirituale şi sociale. ale eroului titanian, scriitorul neoumanist investighează raporturile dintre scriitorul de geniu şi societate într-o etapă în care nonconformismul său din tinereţe se estompase aproape fără urme.

Tasso pare a fi o alegorie, o operă cu cheie în care un anume context biografic de la curtea de la Weimar sau din viaţa sentimentală cu doamna von Stein este istoricizat prin transferarea sa într-o altă epocă. Dar prezenţa unor detalii autobiografice nu înlătură caracterul general uman al dramei.

Scriitorul care a fost mereu ispitit de eroul ideal care să însumeze dimensiunile titanului activ şi ale geniului contemplativ desparte din nou aceste elemente, universul dramatic din *Tasso* aducînd pe prim plan două tipuri distincte şi antinomice, dintre care unul îl reprezintă pe scriitorul de geniu şi celălalt pe omul de acţiune.

Scara acestei confruntări este de ordin domestic. În decorul renascentist al castelului ducelui de Ferrara, Tasso, scriitorul sensibil şi nonconformist, intră într-un conflict involuntar cu Antonio, omul de stat dinamizat de mitul puterii şi al faptei. Intriga se încheie prin supunerea geniului în faţa convenienţelor publice. Tasso, eroul sensibil, nu se sinucide şi nici nu este sacrificat de exponenţii forţei. După cum

Scanned with CamScanner

însuşi Goethe a mărturisit, Tasso este un Werther fortificat, ajuns la maturitate.

Lecţia operei indică renunţarea şi împăcarea înţeleaptă. Ea nu corespunde cu spiritul de răzvrătire al romanticilor de mai tîrziu, deşi Vigny a plecat de la acest pretext literar în realizarea lui *Chatterton*.

Primite cu rezerve şi răceală, cele două opere ale scriitorului demonstrează că gustul publicului evolua într-o altă direcţie.

Dramaturgia lui Goethe rămîne pasionantă printr-o anumită dialectică ingenioasă a căutării eroului ideal, conceput ca un adevărat mit al superlativului existenţei. Ea însumează însă puţine realizări care să nu fi fost puternic atinse de trecerea vremii. Metamorfozele spiritului goetheian, fascinat de aventura căutării eroului ideal, capătă însă cea mai complexă expresie în *Faust*.

Legenda palpitantă a doctorului Faust intră destul de timpuriu în sfera de interes a scriitorului, atît prin teatrul de marionete, cît şi prin cărţile populare. Pornind de la mitul faustic, Goethe ajunge la o primă realizare originală între anii 1773—1775, cunoscută sub numele de *Urfaust*. Conceput în climatul spiritual creat de *Sturm und Drang*, *Urfaust* poartă amprenta evidentă a acestuia. În aspiraţia sa spre desăvîrşire, Goethe aduce acestei opere numeroase modificări şi adăugiri care impun o nouă structură a temei, versiunea aceasta, cunoscută sub titlul de *Faust — Fragment*, fiind publicată în 1790. Prima parte a operei, care se încheie cu tragedia Margaretei, este definitivată mai tîrziu şi tipărită în 1808.

Procesul acesta complex de elaborare, care se suprapune peste cea mai mare parte a carierei literare a scriitorului, este reluat în 1825, episodul Elenei reprezentînd începutul părţii a doua la care scriitorul lucrează cu unele întreruperi pînă aproape de sfîrşitul vieţii. Definitivarea textului integral se produce astfel abia în 1832.

Faust este un poem enciclopedic asupra existenţei, o operă menită să pună în lumină condiţia umană şi finalitatea acesteia. În patrimoniul de idei pe care este fundamentată opera, principiile Renaşterii şi ale Reformei se interferează cu datele misticii medievale, mitologia antică se întîlneşte cu

Scanned with CamScanner

scientismul modern, elogiul artei antice cu spiritul titanian care prevestește romantismul.

A fost necesar geniul unui poet excepțional și spiritul de sinteză al unui mare gînditor pentru a topi toate aceste aluviuni diverse într-un edificiu unitar, *Faust* fiind tipul de operă pe care unii critici au asemănat-o cu o adevărată planetă, cu legi proprii de existență.

Cercetarea surselor operei lui Goethe a dus de multă vreme la precizarea punctelor sale de plecare, ca și la sublinierea contribuției originale a scriitorului.

Mitul faustic a fost creat pornindu-se de la existența reală a personajului, care era astrolog, umanist, mag și vrăjitor. Consemnarea unor fapte extraordinare ale acestui straniu personaj care ar fi trăit între 1480—1540 este făcută în *Istoria doctorului Faust,* tipărită la Frankfurt în 1587 de Johann Spiess. H. Mayer observa pe bună dreptate că opera menționată are o evidentă coloratură luterană, iar alte cărți populare de mai tîrziu, ca prelucrarea lui Widman din 1599, a lui Pfitzer din 1674, sau aceea semnată simbolic *Christlich Meynenden* din 1725, reprezintă un gen de literatură de avertisment de nuanță protestantă îndreptată împotriva tentativei de laicizare a științei.[1]

Asemenea opere care propagau ideea că omul nu se poate mîntui decît prin grația divină nu puteau concepe soluția salvării lui Faust prin faptele sale.

Christopher Marlowe a descoperit de timpuriu o traducere engleză a cărții despre Faust, iar opera sa de teatru apare în 1589, deci abia la doi ani după apariția cărții de la Frankfurt.

Tragedia acestui mare scriitor elisabetan a fost tradusă de Wilhelm Müller în germană, în 1818, și ea reprezintă drumul care duce spre opera lui Goethe. Nu trebuie trecut cu vederea nici fragmentul despre Faust realizat de Lessing în jurul anului 1755. Multiplicarea încercărilor literare din secolul al XVIII-lea care porneau de la mitul faustic se explică prin receptivitatea iluminiștilor față de dorința imensă de a ști a legendarului personaj, ca și prin încercarea sa de

[1] H. Mayer, *Faust, Aufklärung, Sturm und Drang,* în vol. *Literaturgeschichte als geschichtliger Auftrag,* Rüten und Loening, Berlin, 1961, p. 82 și urm.

Scanned with CamScanner

înțelegere rațională a existenței. Conform acestei concepții laice de interpretare a mitului faustic, Lessing este cel dintîi scriitor care acceptă ideea mîntuirii eroului.

Preocupat de destinul ființei umane, Goethe îl explorează pornind și el de la mitul faustic. Faptul acesta prezintă o multiplă importanță. Goethe se găsea în fața unui mit constituit. El păstrează cele mai multe laturi componente ale acestuia, dar modifică în același timp altele care nu corespundeau viziunii sale despre lume. Faust, personajul central al operei, este conceput atît în textele mai vechi, cît și în creația goetheiană, ca un ins excepțional. El este savantul total ajuns la limitele cunoașterii, deși în mod practic nu făcuse nici cît discipolul său Wagner, care realizase un homuncul.

Pentru a străbate misterele existenței, Faust pactizează cu diavolul. Mefisto îi oferă savantului întinerit prilejul de a trăi viața ca experiment. Existența este concepută ca un lung coridor de ispite. Adeziunea lui Faust pentru un anumit superlativ de existență duce de fapt la opțiunea pentru sine care se confundă cu destinul.

Păstrînd cele mai multe componente ale mitului, Goethe încheie traiectoria existenței eroului său într-un mod propriu, conform cu filozofia sa asupra existenței.

În opera lui Goethe destinul lui Faust este situat între două forțe, exterioare lui și mai puternice decît el, Dumnezeu și diavolul. Dar „pactul" dintre cele două forțe opuse nu înseamnă un act de predestinare. În vreme ce libertatea acordată de Dumnezeu diavolului înseamnă un act de încredere în bunătatea originară a omului, atitudinea lui Mefisto demonstrează convingerea că ființa umană poate fi coruptă.

Între aceste două forțe extreme, Faust intră într-un spațiu existențial adecvat opțiunilor libere ale eroului. Traiectul existențial al acestuia este conceput ca un lung voiaj experimental cu caracter gnoseologic.

Voiajul acesta începe într-un moment în care Faust a ajuns la gradul zero al existenței sale. În această fază bătrînul învățat își dă seama că atît alchimia și magia, cît și știința sînt neputincioase pentru cunoașterea misterului universului. Revoltat, titanul înfrînt optează pentru moarte :

Scanned with CamScanner

Am studiat cu rîvnă, ah, filozofia,
Din scoarță-n scoarță, dreptul, medicina,
Și din păcate chiar teologia,
Arzînd de zel.
Și iată-mă acum un biet nebun,
Cuminte ca și mai înainte.
În fața semenilor sînt magistru sau chiar doctor
De-atîția ani înțelepciunea o încerc,
Îmi port de nas discipolii
De-a curmezișul sau în cerc,
Și văd că nu putem să știm nimic.
Amărăciunea-mi arde-n piept.
Sînt eu, ce-i drept, mai breaz și mai deștept
Decît acei magiștri, doctori, gînditori și popi
Toți împreună ; scrupule și îndoieli
În cuget nu mi se adună.
Și nici de iad și nici de dracu teamă nu mi-e,
În schimb nici bucurie n-am pe lume [1].

Ajuns în acest spațiu vid al existenței, cînd Faust, optînd pentru moarte, trăiește în același timp tentația absurdului, a imposibilului, deschis de zonele de dincolo ale rațiunii, el este pregătit pentru pactul cu diavolul.

Întinerit de băutura fermecată, Faust se înscrie pe un traiect de existență în care să poată cunoaște singur ceea ce îi este hărăzit să știe întregii omeniri într-un timp nedeterminat. Undeva, pe parcursul acestui itinerar, se situează un fapt sau se cristalizează o atitudine de așa natură încît titanul însetat de cunoaștere să-i poată spune clipei să se oprească. Dar cînd se va produce acest eveniment și ce semnificație va avea nu știe cu anticipație nici Dumnezeu, nici Mefisto, și nici Faust.

Goethe l-a conceput pe Faust ca o făptură proteică, solicitată de existența prin toate reacțiile neprevizibile ale ființei umane. Însetat de știință, impresionat de mister, solicitat de eros, demonic, sensibil la sublim, capabil să facă binele, dar și răul, Faust este totul. Cursa pentru superlativul existențial este concepută de Goethe ca unica modalitate destinată să

[1] J. W. Goethe, *Poezii și poeme*, Editura tineretului, 1964, p. 124.

Scanned with CamScanner

ducă la definirea esenţei sale. Treptele itinerariului său ascendent sînt semnificative. Licoarea vinului, senzualitatea iubirii distruse de moarte, popasul la curtea suveranului unde se dezvăluie misterul faptei false, traversarea lumii iluziilor, întîlnirea cu frumoasa Elena şi cu spiritele care aduc uitarea reprezintă etapele acestui imens traseu al ispitelor care nu pot determina solicitarea opririi clipei.

Ajuns în cele din urmă în locuri necunoscute şi dificile pentru viaţa umană, Faust descoperă superlativul existenţei sale agitate în activitatea creatoare pusă în slujba omenirii.

Itinerariul gnoseologic al lui Faust este în aşa manieră conceput de Goethe încît să poată demonstra parcurgerea unui spaţiu moral de la negaţie la creaţia generoasă. Alegoria scriitorului este exemplificatoare. Solicitat de fapta majoră, titanul speculativ, ajuns la punctul zero al existenţei, a străbătut toate obstacolele care i-au deschis drumul spre starea de beatitudine a geniului activ.

Poemul acesta în care Goethe face apologia sensului major al existenţei are o structură foarte complexă. Scriitorul care a pledat pentru autonomia genurilor literare realizează o operă în care sînt puse la contribuţie toate modalităţile de creaţie. Naraţiune scenică şi poem liric, alegorie şi parabolă, feerie onirică şi ancorarea în realitate, mister medieval şi pastorală, meditaţie filozofică şi enunţ de evenimente, vibraţie romantică şi armonie clasică — *Faust* reprezintă tentaţia artei totale şi capodopera creatorului de geniu.

Prin poemul acesta al spiritului faustic, Goethe a traversat toate etapele artei din acea vreme. Receptivitatea romanticilor faţă de mitul titanian şi faustic este pregătită pe această cale.

Cînd Goethe izbuteşte să ducă la desăvîrşire nemuritorul său poem, Schiller era mort de multă vreme. Dar cariera literară a celor doi scriitori evoluase un anumit timp în acelaşi fel, între aceşti doi titani ai culturii germane existînd o osmoză spirituală pe care istoricii culturii o prezintă ca pe cel mai fericit exemplu de această natură.

Itinerariul creaţiei dramatice al celor doi scriitori ni se pare cel mai elocvent. *Goetz von Berlichingen* şi *Hoţii*, *Egmont* şi *Don Carlos*, *Ifigenia în Taurida* şi *Mireasa din Messina* reprezintă cîteva etape fundamentale ale aceleiaşi curbe de creaţie.

Scanned with CamScanner

Opera de teatru din care Schiller se afirmă şi în acest domeniu ca adept al mişcării *Sturm und Drang* este *Hoţii* (1781). Cele două prefeţe ale piesei indică într-o anumită măsură maniera în care Schiller înţelege să se înscrie în sfera preocupărilor contemporanilor săi.

Scriitorul este interesat de caractere, de dimensiunile morale ale omului, de viciile şi de actele de înălţare spirituală ale acestuia. Interesul pentru localizarea intrigii în timp şi spaţiu este vag, cele cîteva indicaţii mai precise neîmpiedicîndu-l pe autor să afirme că scena acţiunii este Germania. Preocuparea lui Schiller pentru modernitate trebuie şi ea înţeleasă ca o năzuinţă de explorare a unei teme care să fie desprinsă dintr-o relativă contemporaneitate.

Conflictul din *Hoţii* este în primul rînd de ordin moral. El rezultă dintr-o puternică antinomie de caractere. Puţinele indicaţii exterioare despre epocă demonstrează şi ele predilecţia dramaturgului pentru universul interior.

Ca şi scriitorii elisabetani, Schiller construieşte intriga din drama sa prin explorarea conflictului dintre fraţi şi dintre fii şi părinţi. Zona fundamentală a acestuia este reprezentată de triunghiul Karl, Franz şi tatăl, Amalia fiind doar o prezenţă scenică. Amplitudinea spirituală a personajelor permite înfruntarea dintre titanul sensibil şi demon. Karl are psihologia revoltatului frustrat în existenţă. Dezonorat pe nedrept de tată, înşelat de frate, înstrăinat de iubită, Karl se transformă într-un spirit justiţiar al întregii lumi care-l înconjura. Şef al unei bande de briganzi, el încearcă să sancţioneze răul prin violenţă.

O nouă confruntare cu familia, distrusă şi ea prin violenţă, îi dă revelaţia drumului greşit pentru care a optat. Şi astfel brigandul care declarase război întregii societăţi se supune legii, gata să-şi expieze crima.

Schiller numeşte finalul acesta conformist o cădere sublimă. Titanul revoltat, brigandul romantic, este de fapt sancţionat de scriitor printr-un final de spectacol, construit în stil clasic.

Defectele unei opere de debut sînt evidente : personaje cu psihologie sumară, gesturi puţin motivate sau neverosimile, tirade patetice excesive. Caracterul teatral al operei este de asemenea deficitar. Istoria dramatizată pe care Schiller îşi propune s-o scrie rezultă din epicizarea excesivă a intrigii.

Scanned with CamScanner

Spectatorii de odinioară nu s-au sensibilizat în fața acestor neajunsuri. Schiller este de la început acceptat ca un mare dramaturg cu resurse shakespeariene.

Năzuința spre libertate traversează toate operele dramatice ale lui Schiller. *Conjurația lui Fiesco la Genova* (1782) ilustrează dezideratul libertății politice. Realizarea operei este încă discutabilă.

Schiller se afirmă în mod categoric ca un dramaturg format în climatul mișcării *Sturm und Drang* prin *Intrigă și iubire*, operă terminată în 1783 și publicată în anul următor. Progresele realizate de scriitor în construcția intrigii, explorarea resurselor multiple ale conflictului și individualizarea personajelor sînt remarcabile.

Așa cum Voltaire a făcut din *Zaira* o parabolă despre toleranță, la fel a conceput și Schiller opera sa *Intrigă și iubire* ca o parabolă despre egalitate. Resursele inițiale ale conflictului sînt de ordin sentimental, prevestind o întreagă literatură pe care romanticii o vor exploata pînă la saţietate. Ferdinand von Walter o iubește pe Luise Miller. Faptul este banal, dar Schiller îl transformă într-o situație excepțională prin sublinierea diferențelor dintre fiul unui nobil și fiica unui modest muzicant. Raporturile dintre individ și sistem sînt ilustrate de scriitor printr-un conflict sentimental, peste care se suprapune cel social și apoi cel moral. Alianța prin dragoste este amenințată pe planuri multiple. Modest, bătrînul muzician de la curte consideră iubirea fetei sale drept o aventură riscantă. Președintele von Walter o socotește nocivă pentru ascensiunea familiei. Wurm încearcă s-o zădărnicească din gelozie, iar ceilalți din prejudecăți de castă.

În felul acesta Schiller multiplică varietatea tipologică a personajelor din opera sa. Uneltitorii, intriganții, lașii se aliază cu exponenții puterii, ai sistemului. În fața acestuia eșuează atît fata muzicantului, cît și fiul președintelui. Finalul operei este profund tragic. Intrigile sînt mai puternice decît iubirea. Tinerii nonconformiști mor, iar exponenții puterii sînt învingători. Implicațiile satirice și etice ale acestei strălucite drame burgheze sînt evidente.

Umorul, satira și ironia, stilul grav și familiar, preocuparea pentru tipologia morală indică gama variată de procedee pe care scriitorul le-a pus la contribuție.

Scanned with CamScanner

Urmărită, pe plan etic, politic și sentimental, problema libertății este abordată de Schiller dintr-un nou unghi de vedere în *Don Carlos* (1787). Dacă în primele piese menționate scriitorul este preocupat de problema libertății individului care vine în conflict cu sistemul, în *Don Carlos* se cristalizează conceptul de libertate umană în general.

De aceea constelația multiplă : Don Carlos — Filip II, Elisabeta — Filip II, Marchizul Posa — Filip II, Marele Inchizitor — Filip II, Țările de Jos — Filip II indică planurile diverse prin care scriitorul urmărește raporturile dintre individ-colectivitate și sistem. Concepută inițial ca un tablou de familie dintr-o casă domnitoare, opera *Don Carlos* nu rămîne o simplă dramă domestică din înalta societate.

Polarizarea personajelor în anumite familii de spirite se face în funcție de anumite idealuri fundamentale. Dacă scriitorul ar fi păstrat doar schema unui conflict domestic cu un fiu de rege îndrăgostit de mama sa vitregă și sacrificat de tatăl gelos, opera aceasta nu ar fi depășit limitele unei drame larmoiante. Dar Schiller nu detașează niciodată ideile și sentimentele din contextul lor mai larg.

Don Carlos este și el un frustrat în existență. Logodnica sa devine soția tatălui său. Dar opoziția aceasta de natură sentimentală nu este unică. Tînărul sentimental este atras de miracolul faptei cu sensuri majore. Sensul nou al vieții sale este desprins din sfaturile marchizului Posa, pe care scriitorul îl investește cu patrimoniul de idei al secolului al XVIII-lea. În felul acesta dramaturgul scoate în relief metamorfoza prințului torturat de dragoste într-un luptător pentru libertatea popoarelor.

Ca și Goethe, Schiller pune în lumină confruntarea dintre spiritul prometeic generos al lui Posa și Don Carlos, și autoritatea tiranică a suveranului. Înfrînți, eroii lui Schiller cunosc apoteoza dramei eroice prin moarte. Mesajul umanitar al dramei lui Schiller se lărgește sensibil. Versul pentaiambic susține replica plină de patetism, dar lipsită de excesele stridențelor retorice din *Hoții*.

După *Intrigă și iubire*, cariera de dramaturg a lui Schiller are o evoluție foarte sinuoasă. Remarcabilă, trilogia *Wallenstein* (1800) formată din *Tabăra lui Wallenstein* (1789), *Piccolomini* (1789) și *Moartea lui Wallenstein* (1799), constituie mai degrabă un teatru de lectură. Deplasarea accentului de

pe evenimentul istoric pe faptul caracterologic, evidentă în structurarea demonicului vizionar Wallenstein, se prelungeşte şi în *Maria Stuart* (1800). Mult mai elocventă pentru înţelegerea implicaţiilor preromantice ale teatrului schillerian ni se pare *Fecioara din Orléans* (1801). Raportul dintre istorie şi mit se configurează în aşa manieră încît autorul îşi califică singur opera drept „tragedie romantică". Elogiată de unii scriitori minori, denigrată de Shakespeare, dezeroizată de Voltaire, Ioana d'Arc este reabilitată de Schiller care se simte obligat să se abată de la adevărul istoric pentru restabilirea dimensiunilor romantice ale eroinei.

Dramaturgul german concepe viaţa Ioanei d'Arc ca o biografie romanţată pe care o restituie scenei prin mijloacele specifice teatrului. Copilăria la ţară, auzirea vocilor supraterestre care o cheamă să salveze Franţa, traversarea obstacolelor intermediare pînă la rege, afirmarea geniului militar, configurarea hybrisului prin cruţarea lui Lionel pe care îl iubea, închiderea în turn, venirea ca un arhanghel pe cîmpul de luptă, moartea şi apoteoza — reprezintă etapele acestui itinerar existenţial excepţional.

Mitul Ioanei d'Arc găseşte astfel o unică interpretare de această natură. Replica dată lui Schiller va veni tîrziu din partea lui Brecht în *Sfînta Johanna de la abatoare*. Bernard Shaw şi Anouilh reconstituie anumite laturi ale mitului eroinei doar prin momentul procesului. În vreme ce Shaw o demitizează pe fecioara din Orléans prin ironie, Anouilh descompune mitul prin receptarea faptului istoric ca repetiţie, ca spectacol.

Mitul libertăţii traversează astfel ca un laitmotiv foarte evident întreaga dramaturgie schilleriană. Dacă în *Fecioara din Orléans* exponentul luptei pentru libertate este femeie, în *Wilhelm Tell* (1804) se configurează un erou popular. Apărător al libertăţii naţionale pe care o concepe în deplină consonanţă cu poporul său, Wilhelm Tell izbîndeşte. În ipostazele luptei pentru libertate, acesta este unicul erou schillerian victorios.

Tentaţiile clasicizante ale lui Schiller ca dramaturg nu sînt semnificative. Scriitorul se defineşte mai ales ca un creator de eroi pasionaţi cu destine agitate. Preferinţa sa merge spre explorarea crizelor de conştiinţă. Demonici, serafici, titanieni sau geniali, eroii lui Schiller prevestesc conflicte şi structuri tipologice din teatrul romantic.

Scanned with CamScanner

Zonele artistice fundamentale prin care se definește evoluția culturii germane de la *Sturm und Drang* la neoumanism sînt reprezentate de poezie și teatru. În comparație cu alte literaturi naționale, proza germană din veacurile anterioare înregistrează puține opere, iar valoarea lor artistică rămîne în cele mai multe cazuri extrem de redusă.

Proza. Epoca literară care se configurează între amurgul *Aufklärung*-ului și *„neoumanism"* este dominată de recrudescența poeziei lirice a eului care se confesează. Hegemonia liricii rezultă și din faptul că ea pătrunde și în celelalte genuri literare preocupate de arta confesiunii. Structura replicilor din unele drame ale lui Schiller și Goethe, prezența filonului liric din Faust, tentația „romanului în versuri" din *Hermann și Dorothea* (1798), sînt elocvente în acest sens.

De aceea ni se pare firesc ca proza germană din perioada *Sturm und Drang* să aibă și ea bogate inflexiuni lirice, romanul *Werther* fiind edificator în acest sens. Goethe rămîne de altfel singurul prozator de rezonanță europeană al acestei perioade. Într-o epocă sensibilă la melancolie, lacrimi, spleen, reverie și durere, Goethe se impune ca prozator de talie prin *Suferințele tînărului Werther* (1774). Prin această operă, scriitorul continuă tradițiile romanului sentimental, așa cum a fost realizat de Richardson și Rousseau, care rămîn modelele fundamentale ale sturmerului german.

Werther este un roman de confesiune cu bogate implicații autobiografice. Dragostea pentru Lotte, prietenia cu Kestner, sinuciderea lui Jerusalem reprezintă doar cîteva detalii care demonstrează contingențele cu biografia scriitorului.

Referindu-se la transferul acesta de întîmplări personale într-o operă literară care a constituit pentru el și un act de terapie psihică, Goethe spunea că l-a hrănit „asemenea pelicanului cu sîngele său".

Prin *Werther*, Goethe introduce în literatură tipul eroului inadaptabil. Într-o scrisoare din 1 iunie 1774, adresată lui Shönborg, autorul precizează că și-a propus să înfățișeze un tînăr : *„înzestrat cu o simțire adîncă și curată și cu o adevărată pătrundere, care se pierde în visuri aprinse, se distruge prin speculații, pînă ce, în cele din urmă, printr-o pasiune*

Scanned with CamScanner

nefericită, mai cu seamă o iubire fără margini, își zboară creierii".

Ca și în *Faust* sau în *Wilhelm Meister*, autorul realizează destinul eroului său ca un itinerar prin existență. De aceea, intriga sentimentală este concepută ca un traseu ai cărui poli extremi sînt reprezentați de fericirea idilică și disperarea care-l duce pe erou sub zodia evenimentului-limită al morții.

Punctul inițial al itinerariului wertherian este reprezentat de replierea în idilă, configurată prin calmul vieții rustice. Autenticitatea confesiunii este susținută de tehnica epistolară. Eroul care-și socotește inima un copil bolnav și care știe cu cîtă ușurință trece de la melancolie la patima nimicitoare, scrie : *„Peste tot sufletul meu s-a așternut o minunată seninătate, asemenea dulcii dimineți de primăvară pe care o gust din toată inima. Sînt atît de fericit, dragul meu, atît de cufundat în sentimentul unei existențe pașnice, încît arta mea suferă din cauza aceasta*". [1]

Ieșirea din idilă a eroului care citea cu pasiune *Biblia* și scrierile homerice se produce prin iubire. În climatul acesta rustic de idilă calmă, Werther o cunoaște pe Lotte care, transfigurată prin iubire, devine pentru eroul cu o imaginație turbulentă un adevărat superlativ al existenței. Dar Lotte nu are dimensiunile unei femei vezuviene, nici un spirit bovaric care s-o ducă spre traversarea climatului ei obișnuit, determinat de dragostea pentru Adalbert.

Traumatizat de acest eșec, Werther iese din idilă prin „eros", care-l împinge în zona unor opțiuni fatale. Respins de harul iubirii calme, eroul goetheian încearcă eliberarea sa prin „faptă". Dar confruntarea cu lumea diplomației, unde Werther își verifică lipsa de aptitudini pentru *„acțiune"*, reprezintă un nou eșec. Un ultim refugiu în reverìa iubirii se dovedește imposibil. Respins de orice solicitare a existenței, eroul inadaptabil și profund traumatizat, se sinucide. Opțiunea pentru moarte restabilește echilibrul eroului. *„Sînt gata, Lotte. Nu mi-e teamă să iau paharul cumplit din care voi bea vîrtejul morții. Mi l-ai întins și eu nu șovăi. Pînă la*

[1] J. W. Goethe, *Suferințele tînărului Werther* Editura tineretului, 1964, p. 116—117.

fund. Toate dorinţele şi speranţele vieţii mele sînt astfel împlinite ! Bat, rece şi teapăn, la poarta de aramă a morţii." [1]

Inedită în creaţia literară a vremii, ideea sinuciderii unui erou de roman a trezit reacţii diferite în epocă. Sensibili în faţa violenţelor pasionale, cititorii vremii au transformat wertherianismul într-o adevărată modă literară.

Reconstituit prin scrisori, pagini de jurnal, relatări narative, proiectări ale stărilor de conştiinţă asupra peisajului, eroul lui Goethe îl anticipează pe René şi întreaga suită a personajelor romantice, bolnave de spleen existenţial.

Tentativa de obiectivizare a prozei goetheiene, configurată printr-un interes sporit acordat realităţii exterioare, se defineşte prin ciclul reprezentat de romanele *Wilhelm Meister, anii de ucenicie* şi *Wilhelm Meister, anii de călătorie.*

Preocupările scriitorului pentru roman, cu toate implicaţiile sale teoretice se definesc pe acest plan în unul din capitolele operei sale, unde Goethe face un notabil efort de organizare a acestor idei într-un adevărat scenariu epic. Dialogul dintre Wilhelm şi Serlo pleacă astfel de la premisa că atît în roman cît şi în teatru, pe primul plan apar natura omenească şi acţiunea. Diferenţa dintre acestea nu rezultă doar din elemente de ordin formal, cum ar fi faptul că în teatru personajele vorbesc, iar în roman ni se povesteşte despre ele. În roman, precizează autorul, trebuie să domine ideile şi situaţiile, în vreme ce în teatru se impune să fie reprezentate caractere şi fapte. Evoluţia intrigii din roman trebuie să fie mai lentă, ideile personajului principal urmînd a fi integrate în evoluţia de ansamblu a operei. Spre deosebire de aceasta, drama are un ritm mai precipitat, eroul central definindu-se abia la sfîrşit. De la eroul de roman, chiar dacă suferă, nu se cere să acţioneze în cel mai înalt grad. În schimb, personajul dramatic trebuie să fie foarte activ, indiferent de faptul că înfrînge anumite obstacole sau că este învins de acestea.

Un alt element semnificativ rezultă din rolul pe care îl deţine întîmplarea în roman şi destinul în teatru. Pornind de la anumite modele clasice, Goethe acceptă prezenţa hazardului în roman, urmînd ca acesta să poată fi, în ultimă in-

[1] *Op. cit.*, p. 249.

Scanned with CamScanner

stanță, înțeles de erou. În schimb, destinul trebuie să păstreze în teatru funcția sa ineluctabilă, aptă să producă groaza.

Cînd Goethe făcea aceste reflecții asupra romanului, principiile estetice ale speciei încă nu erau cristalizate. De aceea, scrierile în proză beneficiau de libertăți mult mai mari de structurare a intrigii și personajelor, decît celelalte genuri care erau codificate de multă vreme.

Nu este însă mai puțin adevărat că în perioada în care scriitorul elabora *Wilhelm Meister*, romanul european înregistrase o îndelungată etapă de eflorescență. Goethe însuși face unele referințe la *Tom Jones, Clarissa Harlowe, Pamela, Vicarul din Wakefield* etc.

Romanul german, în schimb, nu se afirmase pînă atunci prin opere memorabile, deși în anii în care Goethe scria acest *Bildungsroman*, specia înregistrase și în cultura germană un număr apreciabil de opere.

Dar atît romanele din secolul al XVII-lea, cît și cele din veacul următor, reprezintă în sfera culturii germane mai mult o lectură de amuzament. De aceea numeroși critici le consideră infraliteratură. Intriga lor acumulează o imensă cantitate de evenimente care se desfășoară într-un ritm extrem de precipitat. Așa sînt concepute romanele lui Bohse, Hunold, Hamann, Schnabel, iar proza barocă, reprezentată de A. Bachholtz, Anton Ulrich von Braunschweig, Lohenstein și Ziegler-Kliphausen, citită și de generația lui Goethe, nu este mult superioară romanului galant sau celui cu aventuri studențești. Proiectată adeseori într-un timp îndepărtat, reprezentat de imperiul roman sau într-o arie geografică puțin cunoscută, ca Extremul Orient, acțiunea acestor opere este plină de fapte neverosimile și artificii frapante, fiind în cele mai multe cazuri absolut străină de viață și de problematica specifică a poporului german. De aceea nu ne mai poate surprinde faptul că nici într-o operă de debut ca *Werther*, Goethe nu pleacă de la modele germane, ci de la Richardson și Rousseau, iar în *Wilhelm Meister* ne găsim în fața unei concepții profund originale, fapt care explică, într-o anumită măsură, meditația atît de îndelungată asupra acestei opere.

Cititorul familiarizat cu cele mai reprezentative opere ale lui Goethe poate constata cu ușurință că pe tot parcursul carierei sale literare, autorul lui *Faust* a căutat anumiți eroi, învestiți cu complexe semnificații etice și sociale, pe care i-a

propus ca modele întregii umanități. Werther și Egmont, Tasso și Ifigenia, Wilhelm și Faust reprezintă astfel ipostaze parțiale sau complete ale unui superlativ ideal de comportament, configurat prin confruntarea plină de contradicții dintre individ și contextul său social de existență.

Multă vreme spațiul de desfășurare al eroului goetheian a evoluat de la interior spre exterior. Animați de anumite năzuințe ideale, care se definesc ca un program prestabilit de abordare a vieții, eroii scriitorului de la Weimar străbat un itinerar existențial ce se dovedește adeseori a fi potrivnic scopului lor. Mișcarea aceasta într-un cadru îngust și ostil se încheie cu rezultate diferite. Werther se sinucide, Egmont este condamnat la moarte, Goetz este trădat și înfrînt, Tasso se conciliază cu societatea de la curte. Ifigenia este personajul feminin care indică semnele victoriei binelui asupra răului, după care se retrage în matca sa originară de existență, adică într-un fel de neant mitic.

Dialectica eroului goetheian pune în lumină dificultatea trecerii acestuia de la idee la faptă. Seduse de mirajul faptei, stimulate de realizarea unui eveniment major, care poate fi iubirea, răscoala împotriva unor asupritori, lupta pentru libertate națională, numeroase personaje create de scriitorul german ajung în cele din urmă să eșueze. Concepute ca niște cazuri de excepție, impulsionate de revolta grandioasă a spiritului titanian sau de febra negatoare a demonului, tipurile acestea umane nu găsesc nici o cale de integrare în societatea în care trăiesc, dar nu au nici forța de a lupta pînă la capăt împotriva cadrului ei, mult prea strîmt pentru năzuințele lor foarte largi. Pendularea personajului goetheian între vis și realitate sau între idee și faptă duce astfel, în cele din urmă, la definirea unor destine umane tragice. Căutarea eroului ideal, al cărui germene l-am descoperit și în cele dintîi opere ale sturmerului german, ca Werther și Goetz von Berlichingen, se soldează cu realizarea celor două tipuri fundamentale pentru ipostazele acestuia, întruchipate de *Faust* și *Wilhelm Meister*.

Concepute în anumite perioade care cel puțin în parte se suprapun, cele două opere au numeroase trăsături comune, în pofida unor deosebiri care le imprimă, de fapt, nota lor specifică. Atît Faust cît și Wilhelm Meister reprezintă prin excelență tipul de creație literară cu un adevărat caracter en-

Scanned with CamScanner

ciclopedic. Cititorul nu se mai găseşte, aşadar, în faţa unor opere în care naraţiunea de fapte să ducă doar la demonstrarea unui principiu sau la configurarea obişnuită a unui anumit univers literar. Şi într-un caz şi în altul, textura epică este încărcată cu informaţii variate, iar destinul eroului are un caracter exemplificator. Scrise într-un răstimp îndelungat, ambele opere poartă pecetea unor idei filozofice, social-politice, etico-pedagogice de natură foarte diferită, subsumate însă lecţiei finale, din care rezultă ideea că fiinţa umană nu se poate realiza plenar decît prin punerea sa în slujba întregii omeniri.

Bineînţeles că punctele de plecare ale celor doi eroi sînt absolut diferite. Faust este personajul de excepţie. Ajuns la capătul unei existenţe, acest tip de erou, în care se unifică titanul cu geniul, are prilejul să-şi refacă viaţa dintr-un alt unghi de vedere, descoperind, datorită unui îndelungat itinerar prin existenţă, adevăratele sale valenţe umane.

Spre deosebire de Faust, Wilhelm Meister este un ins obişnuit, un individ care *se face* prin acumularea de experienţă umană şi înţelepciune practică. Dar nu este mai puţin adevărat că atît Faust, cît şi Wilhelm Meister sînt un gen specific de eroi, programaţi să descopere adevăruri fundamentale printr-o forţă diriguitoare din afara lor. Pînă la un anumit punct, s-ar putea spune că ceea ce reprezintă Mefisto pentru Faust, constituie societatea oamenilor din turn pentru Wilhelm. Este evident că Mefisto îl incită pe Faust la eroare, la opţiunea falsă, cînd acesta poate spune clipei să se oprească, iar misterioasa societate îl îndepărtează pe Wilhelm de abordarea unei piste greşite în existenţă. Dar şi într-un caz şi în altul, aceste elemente diriguitoare, aceste forţe de catalizare a unor existenţe sînt concepute de scriitor ca un fel de alter ego al eroilor.

Prezenţa acestor date comune evidente atît în patrimoniul de idei, cît şi în maniera relativ asemănătoare de cristalizare a fluxului narativ din cele două opere, demonstrează matca lor originară comună, rezultată din stabilirea unor principii pentru care Goethe a optat în mod definitiv, în cea de a doua parte a vieţii sale, cînd s-a detaşat complet de idealurile sturmerilor germani.

Dar cum *Wilhelm Meister* ca şi *Faust* reprezintă rodul unor întinse etape de activitate marcate de asemenea de

Scanned with CamScanner

pauze foarte îndelungate, este firesc ca textura narativă a romanului să fie impregnată de idei cu un caracter foarte eterogen, reveniriile repetate ale scriitorului accentuînd şi mai mult distanţarea sa faţă de premisele iniţiale ale operei.

Istoricul etapelor de creaţie ale acestui *Bildungsroman* este elocvent în acest sens. Există astfel un gen specific de *Urmeister*, la fel ca şi *Urfaust*.

În 1777, Goethe a început să redacteze prima variantă a operei sale, care în una din notele scriitorului purta titlul de *Wilhelm Meisters teatralische Sendung* (Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister).

În 1786, cînd întrerupe travaliul la această operă, terminase de scris şase cărţi şi concepuse proiectul celei de a şaptea.

Dar textul neterminat al acestui *Urmeister* nu se ştie în ce împrejurări, mai tîrziu, s-a pierdut, păstrîndu-se doar o copie la Barbara Schulthess, prietena lui Goethe de la Zürich. Dată publicităţii în 1910, aceasta reprezintă deci prima etapă de elaborare a *Anilor de ucenicie*. Goethe continuă realizarea proiectului abia din 1794, deşi din diverse relatări rezultă că a reflectat mereu asupra lui. De fapt, cititorul nu se găseşte în faţa unui act simplu de continuitate tîrzie, ci a unei refaceri multilaterale, ceea ce ne impune să considerăm primul text ca o variantă relativ independentă. Înseşi mărturisirile scriitorului sînt elocvente în acest sens. Referindu-se la stilul acesta de lucru, Eckermann nota, într-o convorbire cu Goethe din 15 ianuarie 1827, precizările autorului : *„Ca să mă pot folosi mai bine de materialul existent, mi-a spus el într-o zi, am desfăcut toată partea întîi, pentru ca, amestecînd ce e vechi cu ce am nou, să alcătuiesc două părţi distincte. Am pus să se copieze tot ce era tipărit ; acolo unde adaug ceva nou am făcut cîte un semn şi, cînd copistul ajunge la un astfel de semn, îi dictez mai departe ce am de spus. Sînt, în felul acesta, silit să nu las lucrarea să lîncezească..."*

În altă zi mi-a spus următoarele : *„Partea tipărită din Ani de drumeţie a fost în întregime copiată ; în dreptul pasajelor noi pe care trebuie să le scriu sînt prinse foi de hîrtie albastră, astfel că am vizibil înaintea ochilor ceea ce*

Scanned with CamScanner

rămîne de făcut. Pe măsură ce înaintez cu lucrarea, foile albastre dispar din ce în ce, dîndu-mi prilej să mă bucur." [1]

Refăcîndu-şi opera în felul acesta, Goethe a încheiat în 1794 un contract cu editorul Unger din Berlin. În 1795, au apărut cele mai multe cărţi din *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister,* iar în noiembrie 1796 a fost publicat ultimul volum care cuprindea cartea a şasea şi a opta.

Goethe se defineşte şi în acest caz ca un tip de scriitor cu o gestaţie literară foarte îndelungată. Faptul iese mai cu seamă în evidenţă atunci cînd autorul însuşi este stăpînit de convingerea că anumite opere în curs de elaborare sînt adevărate evenimente ale vieţii sale. Romanul *Wilhelm Meister* face parte din această categorie, corespondenţa cu Schiller şi alţi oameni de cultură, pe parcursul îndelungat al anilor de realizare a acestei opere, fiind deosebit de elocventă. Dintr-o scrisoare adresată lui Göschn în 1791, rezultă că în perioada în care Goethe era preocupat de metamorfoza plantelor şi teoria culorilor, romanul amintit stăruia ca o adevărată obsesie în preocupările sale, lăsîndu-i extrem de puţin timp pentru teatru. În 1794, îi comunica lui Schiller că a primit cele dintîi fascicole ale romanului de la editorul său berlinez, exprimîndu-şi în acelaşi timp satisfacţia de a beneficia de sugestiile excepţionale ale unui prieten care i-a modificat sensibil traiectul spiritual al vieţii. În decembrie 1794, Schiller îi comunică autorului lui *Wilhelm Meister,* că a citit prima „carte" cu o plăcere ieşită din comun, găsind în ea expresia unui spirit de geniu. Goethe mărturiseşte că aprecierea aceasta atît de favorabilă este de natură să-l scoată din labirintul în care l-a introdus travaliul la acest roman, lipsit de un plan prestabilit. Reflecţiile lui Schiller pe marginea celor dintîi cărţi din primul volum sporesc valoarea acestei opere, rezultînd, după opinia sa, din claritate şi transparenţă. Schiller nu stăruie asupra implicaţiilor filozofice ale operei, considerînd că aceasta se susţine prin armonie şi umanitate, ca şi prin poezia sa specifică.

Entuziasmul scriitorului, întreţinut în mare măsură de Schiller, creşte astfel mereu, iar dintr-o scrisoare din 1796,

[1] J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe,* ELU, 1965, p. 200—201.

Scanned with CamScanner

adresată editorului său berlinez, reiese dorința de a traduce opera în franceză, din moment ce romanul a găsit repede un larg cerc de cititori și admiratori devotați.

Dar cu toate acestea, după publicarea integrală a *Anilor de ucenicie a lui Wilhelm Meister*, impresia unei opere neterminate rămîne încă frapantă. Schiller a fost cel care întîi i-a atras atenția lui Goethe asupra acestui fapt, stăruind și asupra imaginii globale din care rezultă că într-o epocă de profund raționalism eroul său nu a ieșit din sfera unui sentimentalism destul de vag. În 8 iunie 1796, Schiller îi scria lui Goethe că *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister* constituie un fel de concept de raportare la ceva, care cere corelarea în mod imperios, cît și măiestrie. Goethe însuși a ajuns la aceeași concluzie, dar continuarea romanului i s-a părut multă vreme o întreprindere extrem de dificilă, cu atît mai mult cu cît nu vedea încă foarte limpede evoluția eroului său.

Sugestiile multilaterale ale lui Schiller, rezonanța revoluției franceze, dezvoltarea mașinismului modern și a unor științe care presupuneau o profundă specializare au constituit cîțiva dintre factorii care l-au determinat pe Goethe să-și continue opera și, în același timp, să-i dea o anumită orientare filozofică cu caracter pragmatic. Dar continuarea acestui roman de formație a început tîrziu. O notă din jurnalul lui Goethe, datată din 17 mai 1807, cuprinde laconica mențiune că la ora șase și jumătate dimineața a început să dicteze primul capitol din *Anii de drumeție a lui Wilhelm Meister*. Elaborîndu-și opera pe fragmente, fapt care nu era deosebit de dificil, deoarece însuma numeroase nuvele și povestiri relativ autonome, Goethe publică în 1821 prima parte din acest roman. Travaliul continuă cu mari pauze din 1825, iar în iarna anului 1828—1829 opera este integral încheiată, văzînd lumina tiparului în 1829.

Un comentator al operei lui Goethe observase că autorul avea douăzeci și opt de ani cînd a început elaborarea primului volum din romanul său și treizeci și șapte, cînd a încheiat finisarea lui deplină. La prima vedere, o asemenea precizare de ordin cronologic pare lipsită de importanță. Dar dacă avem în vedere faptul că prima variantă a acestei opere are un profund caracter autobiografic, iar *Wilhelm Meister* este considerat și în versiunea ultimă ca un alter ego al

Scanned with CamScanner

autorului, atunci etapa în care scriitorul a elaborat acest *Bildungsroman* nu ni se mai pare lipsită de o semnificație deosebită.

Goethe este, pe bună dreptate, considerat ca un scriitor liric prin excelență. În cele mai multe opere ale sale se confesează într-o manieră mai mult sau mai puțin directă.

În același timp nu se poate contesta faptul că evoluția poeziei lui Goethe pune în lumină o anumită năzuință de obiectivitate, de detașare de propria experiență de viață pe care autorul o comunică, într-un fel sau altul, în toate romanele sale. Prin natura lor, anumite scrieri în proză, ca *Poezie și adevăr* și *Călătorie în Italia*, au un caracter autobiografic, deși efuziunile nu ating în aceste cazuri niciodată note de o stridență acută. Procesul de maximă obiectivizare a prozei goetheiene se produce cu *Afinitățile elective* și *Wilhelm Meister*. Dar nici în aceste două romane penetrația detaliului autobiografic sau a datelor de concepție personală despre lume nu sînt absente. Se știe doar că în *Afinitățile elective* putem descifra o înțeleaptă filozofie a renunțării, care reprezintă opțiunea etică a lui Goethe în urma unor dramatice experiențe sentimentale din anii de bătrînețe. În privința lui *Wilhelm Meister*, situația este mai limpede, Goethe considerînd această operă, cu toate metamorfozele sale, o pseudoconfesiune. Dar cine urmărește raportul dintre autor-personaje și evenimente, atît în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, cît și în *Anii de ucenicie* și *Anii de drumeție*, observă că filonul autobiografic cel mai bogat și mai direct apare în așa-zisul *Urmeister*, pe cînd celelalte două volume au o structură compozițională ce imprimă narațiunii un grad mult mai mare de obiectivare.

În vremea în care Goethe era tot mai stăruitor solicitat de aspectele etice și pedagogice pe care le impunea rezolvarea raporturilor firești dintre individ și societate, romanul capătă pentru el o altă funcție decît în anii de tinerețe. Dacă Werther apare într-un raport permanent de adversitate cu mediul ambiant, Wilhelm este de la început un ins integrat în societate, urmînd ca prin aceasta să-și descopere valențele specifice ale personalității, pe care să le pună în slujba umanității. Individualismul exacerbat al sturmerului german se convertește astfel într-o pledoarie pentru sociabilitate.

Scanned with CamScanner

Din cauza aceasta, elementele de structurare a conflictului şi tipurile sociale, care intră în universul epic al romanului, capătă o altă semnificaţie. Este elocvent de asemenea faptul că în perioada respectivă schimbul de idei cu Schiller, referitor la raportul dintre epos şi dramă este foarte intens, ecoul acestora reflectîndu-se şi în *capitolul şapte* din *cartea a cincea* a *Anilor de ucenicie a lui Wilhelm Meister.*

Ca tip de *Bildungsroman, Wilhelm Meister* este anticipat în istoria culturii germane de *Agaton* al lui Wieland, scris cu treizeci de ani mai înainte.

Raportat la unele opere anterioare, ca şi la altele publicate în aceeaşi epocă, romanul *Wilhelm Meister* are un evident caracter polemic. Spiritul polemic, integrat organic în textura naraţiunii, vizează idei de ordin pedagogic, etic, social-politic, religios şi estetic. Uneori, scriitorul polemizează cu el însuşi, fiindcă *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* nu constituie decît într-o anumită măsură o operă continuată în *Anii de ucenicie,* iar între aceştia şi *Anii de drumeţie* există deosebiri de ordin filozofic ce demonstrează, pe de o parte, mobilitatea spirituală excepţională a lui Goethe, pe de altă parte, capacitatea de a se detaşa de tot ce i se pare perimat în raport cu evoluţia ideilor sale.

În *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* descifrăm în primul rînd plăcerea şi capacitatea scriitorului de a fabula. De aceea, raportată la celelalte două opere de mai tîrziu, aceasta are caracterul romanesc cel mai puternic. Intriga plină de peripeţii, modificările de traseu ale personajelor, determinate de hazard, iubirile senzuale, rupturile tragice, schimbările continue de decor reprezintă doar cîteva dintre modalităţile literare utilizate de autor, pe care le cunoaştem însă din recuzita clasică a romanului.

Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister este astfel un roman cu artişti şi despre artişti, spiritul boem al acestora fiind reconstituit cu un umor suculent, sensibil estompat în *Anii de drumeţie.*

Dar romanul acesta neterminat despre artişti are, de fapt, o structură compoziţională asemănătoare cu a tuturor scrierilor picareşti. Intriga sa este concepută ca un voiaj, plin de peripeţii, justificat de altfel de viaţa unei trupe de actori ambulanţi. Hazardul face ca traiectul prin lume al acestora să fie mereu deviat de la datele sale iniţiale. Însuşi destinul

Scanned with CamScanner

tînărului Wilhelm Meister este conceput în această manieră. Ca şi Gil Blas, Wilhelm, fiu de negustor, pleacă şi el de acasă cu un anume scop, în acest caz o călătorie de afaceri. Dar întîmplarea îi modifică total traseul existenţial. Întîlnind o trupă de actori, tînărul Meister îşi descoperă o altă vocaţie decît aceea pentru care îl destinase tatăl său. Viaţa de afaceri este abandonată în avantajul artei şi astfel se produce prima opţiune fundamentală a eroului. Trebuie să precizăm că în această etapă din evoluţia concepţiei lui Goethe despre societatea germană el considera că superlativul existenţei eroului său se poate realiza doar prin dedicarea sa totală teatrului. Wilhelm se desprinde astfel de o lume meschină, acţionată de calcule negustoreşti, şi pătrunde într-o sferă a existenţei, care constituie pentru el un ideal sigur, reprezentat de vocaţia pentru teatru. Astăzi este evident pentru oricine că opţiunea eroului lui Goethe este determinată de convingerea că aceasta răspunde unei nevoi imperioase a societăţii germane, care nu poate fi emancipată decît prin teatru. Ideea aceasta este introdusă de autor ca un adevărat laitmotiv în fluxul epic al naraţiunii. În ansamblul ei, intriga romanului păstrează toate datele caracteristice prozei picareşti. Elementele de surpriză, scenele violente, efuziunile sentimentale pigmentează astfel universul acestui roman care reprezintă o lectură captivantă.

Actorii îl acceptă pe Wilhelm, care devine autor de piese de teatru. Trupa fiind atacată de hoţi, acesta este rănit, fiind salvat de nişte necunoscuţi, printre ei aflîndu-se o frumoasă amazoană de care eroul se îndrăgosteşte. Ajungînd la castelul unui conte, Wilhelm descoperă măreţia teatrului shakespearean, visul său fundamental fiind acela de a pune în scenă *Hamlet*, unde urma să joace rolul tînărului prinţ îndrăgostit de Ofelia.

Intriga romanului se opreşte aici, cînd eroul central ajunge la concluzia că, de fapt, teatrul nu este un superlativ al existenţei, iar chemarea sa trebuie să se împlinească pe alt plan.

Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister reprezintă astfel concretizarea primei intenţii a lui Goethe de realizare a unui roman de formaţie, printr-o confruntare absolut întîmplătoare a eroului cu neprevăzutul vieţii cotidiene. În această

Scanned with CamScanner

versiune neterminată, personajele romanului au o individualitate mai evidentă decît în forma definitivă.

Fr. Gundolf observa pe bună dreptate că definirea individualităţii celor mai multe personaje din această operă se face prin indici informaţionali ce trimit spre statutul lor profesional. În această categorie intră Philine, Aurelia, soţii Melina, Mariana, Serlo şi Laertes şi, într-un mod cu totul deosebit, Mignon şi harpistul. Dar Goethe stabileşte în acelaşi timp o ierarhie caracterologică a personajelor, fundată atît pe anumite principii etice, cît şi pe criteriul capacităţii acestora de aderare la anumite idei majore. Senzualitatea frivolă a Philinei, spiritul meschin al soţilor Melina, pasiunile grave ale Aureliei, inocenţa tandră a Marianei, neaderenţa tragică a lui Mignon şi a harpistului la o viaţă cu canoane fixe, reprezintă doar cîteva dintre detaliile care intră în portretele caracterologice ale acestor personaje. În comparaţie cu acestea, Serlo, Laertes şi mai ales Jarno constituie lumea prin care arta se deschide spre anumite idei majore.

Este, de asemenea, demn de observat faptul că Goethe, la fel cu mulţi dintre antecesorii săi, construieşte personaje integrate în anumite tipare caracterologice fixe. Asemenea entităţi imuabile nu se pot modifica prin confruntarea lor capricioasă cu hazardul. Singurul personaj care constituie de pe acum o permanentă devenire este Wilhelm. Esenţa lui umană se descoperă şi se face mereu, printr-o continuă confruntare cu existenţa. Din această cauză, dacă intriga concepută ca un voiaj reprezintă pentru celelalte personaje o reacţie comportamentistă uniformă, ea constituie pentru Wilhelm Meister un traseu gnoseologic, care incită la noi opţiuni în existenţă, actele acestea de alegere fiind în ultimă instanţă modalităţile de descoperire a propriului său eu.

Dar cine compară *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* cu *Anii de ucenicie,* observă cu uşurinţă modificarea perspectivei autorului asupra finalităţii existenţei, rezultată în primul rînd din investirea personajului central cu alte atribute majore. La aceasta se adaugă un alt *Weltanschauung* asupra societăţii germane, precum şi o altă manieră de structurare a operei.

Goethe credea profund în funcţionalitatea socială a artei. De aceea avea foarte dezvoltat sentimentul datoriei faţă de poporul german. El se considera nu numai un scriitor menit

Scanned with CamScanner

să contribuie la realizarea progresului literaturii germane, ci şi un pedagog al poporului său, un cărturar chemat să umple acele goluri ale culturii care erau încă foarte evidente. Eckermann observa într-un pasaj din *Convorbirile cu Goethe* că dacă acesta ar fi ştiut că există în cultura germană o operă asemănătoare cu romanul său de formaţie, n-ar fi scris niciodată *Wilhelm Meister*. Remarca ni se pare profund adevărată. Goethe nu voia să reediteze lucruri rezolvate. El îşi propunea ca fiecare operă a sa să răspundă unei nevoi acute a poporului german. Or, ceea ce considera că se impunea a fi realizat în acel moment istoric era o anumită pedagogie a faptei, realizabilă printr-o discretă scoatere a cititorului de sub imperiul iluziei, conceput de exponenţii curentului *Sturm und Drang*, şi de îndrumare a oamenilor spre o existenţă lucidă şi fertilă pentru întreaga umanitate. Cerinţa aceasta solicita o anumită desacralizare a realităţii, realizabilă printr-un gen specific de catehism raţionalist, pragmatic care urma să fie romanul său, *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister*.

La înfăptuirea unei asemenea opere trebuiau să concureze premise foarte complexe, care rezultau dintr-o nouă concepţie asupra raportului dintre libertate şi necesitate, ca şi dintr-o altă manieră de structurare a întregului context de existenţă a personajelor, aşezate acum sub zodia raţiunii şi imperiul datoriei civice. Din această cauză toate implicaţiile romanului de formaţie, întîlnite în prima versiune a operei, acum trec printr-o metamorfoză extrem de profundă.

În acest scop era necesar ca toate evenimentele relatate în roman să capete un sens exemplificator, ca şi destinul personajelor al căror traiect în existenţă începe să îndeplinească o funcţie didactică. De aceea, relatarea la persoana întîi, întîlnită în prima versiune a operei, nu mai era posibilă. Goethe îşi propune să creeze iluzia că nu mai realizează o operă de confesiune personală, ci un roman care să fie un adevărat ghid în existenţă, o carte de morală practică.

Din această cauză modul de narare a evenimentelor la persoana întîi este înlocuit cu persoana a treia, care impunea o notabilă distanţare faţă de întîmplările povestite. În felul acesta autorul nu mai comunică o experienţă personală pe care şi-a asumat-o, ci o suită de evenimente ilustrative, destinate să scoată în evidenţă anumite destine exemplificatoare.

Scanned with CamScanner

Este elocvent de asemenea faptul că toate informaţiile privitoare la plecarea lui Wilhelm în călătorie, abandonarea tinerei pe care o iubea, formarea pasiunii sale pentru teatru în anii copilăriei, cînd văzuse primele spectacole cu păpuşi, nu mai sînt relatate acum sub forma unor trăiri personale ale autorului. Acesta se suprapune peste un anumit personaj, potrivit canoanelor *romanului auctorial.* În noua textură a romanului, Wilhelm are o existenţă relativ autonomă. Modul său de narare a faptelor reprezintă un gen specific de reconstituire a unui timp pierdut şi regăsit prin fluxul capricios al amintirii. Tehnica rememorativă a faptelor din perspectiva unor stări afective reconsiderate reprezintă o notabilă anticipare a unor procedee din romanul secolului al XX-lea.

O altă modificare de perspectivă asupra universului romanesc rezultă din deplasarea accentului de pe factorul *întîmplare* pe acela de *raţiune.* Bineînţeles că ar fi o eroare să se afirme că în *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister,* hazardul nu mai joacă nici un rol. Dialectica libertăţii şi a necesităţii, în funcţie de care se defineşte esenţa personalităţii eroului central al operei, nu exclude nici intervenţia hazardului, dar nici semnificaţia masivă a raţiunii în determinarea unei opţiuni existenţiale.

Pe acest plan se definesc doar unele dintre intenţiile polemice ale operei. Spaţiul itinerant pe care îl parcurge Wilhelm este de la vis la realitate, de la o esenţă vagă, nedefinită, la o existenţă proteică. Wilhelm este un fiu al stării a treia, iar Goethe îşi propune să impregneze în modul său de comportament înţelegerea rosturilor raţiunii practice. De aceea *Anii de ucenicie* însumează implicaţii polemice care vizează atît religia creştină în formele ei dogmatice, cît şi pedagogia rousseauistă, care are şi ea un anumit fundament mistic.

Goethe nu pleacă astfel de la premisa că omul este în mod fatal bun sau rău, în momentul în care se naşte. Concepţia sa duce spre concluzia că omul se face pe măsura faptelor sale, izbutind să distingă binele de rău printr-o experienţă directă.

Wilhelm nu trebuie astfel ţinut departe de societate pentru a nu cunoaşte răul, aşa cum îi sfătuia Rousseau pe părinţi în romanul său, *Emil.* El nu trebuie, de asemenea, ferit în mod programatic de eroare, pentru a nu deprinde gustul păcatului, aşa cum rezultă din morala creştină. Goethe este

Scanned with CamScanner

din acest punct de vedere mult mai aproape de preceptele pedagogului iluminist Helvétius, care afirmase la un moment dat că: „*C'est par l'erreur qu'au vrai l'homme peut s'avancer*". [1]

Ca şi Faust, Wilhelm Meister parcurge un imens coridor al ispitelor, din care se deschid diverse piste false, ce-l pot abate de la un anumit superlativ existenţial. Dar acest superlativ al vieţii nu apare ca un act de predestinare, ci ca o descoperire pe care o face eroul după traversarea unui labirint social şi pasional extrem de complicat. Drumul de la vis la realitate, de la individualismul estetizant la integrarea practică în colectivitatea umană presupune diferite trepte ale cunoaşterii, traume ale conştiinţei, decizii de abandonare a unor oameni dragi, opţiuni pentru acele valori care sintetizează adevărul şi eficienţa practică.

Modelarea conştiinţei lui Wilhelm porneşte de la o intenţie vagă care-i aparţine. Ea se precizează într-un lung voiaj gnoseologic, în care punctul de plecare era marcat de grupul social mic, format din trupa actorilor de teatru, iar cel de ajungere este reprezentat de întreaga umanitate. Traversînd această lume eteroclită, eroul goetheian întîlneşte hazardul sub forma unei iubiri senzuale şi trecătoare, a vocaţiei pentru teatru, a proiectului de căsătorie cu Therese, a ispitei unei dezmoştenite a vieţii ca Mignon, a dorinţei de refacere a unui trecut ireversibil prin Mariana. *Călătoria lui Wilhelm Meister* constituie astfel o îndelungată căutare a propriei identităţi. Comportarea raţională a eroului goetheian în faţa întîmplării este asemănătoare cu aceea a lui Jacques Fatalistul în faţa destinului. De fapt, într-un anume fel, s-ar putea spune că *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister* reprezintă un roman al destinului individului. Dar destinul acesta nu poate fi reconstituit decît la modul retroactiv, deoarece sensul său activ face să nu aibă nimic comun cu predestinarea. Locul fatalităţii oarbe, iraţionale este luat în această operă de acea societate a oamenilor din turn. Schiller vede în aceasta un fel de substituit al zeilor, dar semnificaţia pe care i-o dă Goethe ni se pare a fi cu totul alta. Grupul acesta de umanişti înţelepţi, care îşi propune să diriguiască cu discreţie oamenii de calitate, reprezintă în ansamblul operei lui Goethe

[1] Prin eroare omul poate înainta spre adevăr.

Scanned with CamScanner

nu numai un act de laicizare a soartei, ci mai ales de înlocuire a acesteia cu un spirit raţional şi practic. Este adevărat că emisarii societăţii îi dau lui Wilhelm anumite avertismente discrete, îi transmit anumite semne şi îndemnuri prevenitoare, dar nu intervin niciodată în mod direct în procesul de modificare a opţiunilor acestuia. Elogiul *sufletului frumos*, realizat de scriitor în *cartea a şasea* din *Anii de ucenicie* păstrează ecoul educaţiei pietiste pe care autorul o primise în copilărie din partea domnişoarei Klettenberg. Dar ca şi alte episoade ale romanului, capitolul acesta de autobiografie transfigurată este remontat cu o evidentă detaşare de anumite credinţe mai îndepărtate. Nota lui polemică, discretă rezultă, pe de o parte, din aprecierea lucidă a moralei creştine printr-o prezentare laică, pe de altă parte, din distanţarea faţă de concepţia despre educaţie profesată de un alt suflet frumos, plin de tandreţe, care este Natalia. În vreme ce aceasta crede că educaţia trebuie să se bazeze pe anumite principii prestabilite, Wilhelm ajunge la convingerea, exprimată şi de membrii acelei societăţi de umanişti, că educaţia oamenilor trebuie să fie liberă, potrivită cu propriile lor înclinaţii şi dorinţe. În felul acesta, omul este pus în situaţia de a acţiona, de a constata singur dacă drumul ales este cel mai bun sau cel rău.

Supralicitînd, de fapt, pedagogia erorii ca o modalitate aptă să ducă la recunoaşterea binelui şi adevărului, Goethe apare ca un spirit optimist extrem de profund, care şi în această operă, ca şi în *Faust*, îşi exprimă încrederea în forţa originară pozitivă a fiinţei umane, în instinctul său de apărare împotriva răului prin detectarea acestuia în experienţa cotidiană. Nici o poruncă religioasă nu duce spre o asemenea convingere, care apare cu toată claritatea în *Mărturisirile unui suflet frumos*. Supremaţia faptei şi a eficienţei acesteia în determinarea binelui, capacitatea de abandonare şi uitare a ceea ce este eronat, cunoaşterea limitelor proprii de afirmare în viaţă, formarea năzuinţei de a trăi prin sine şi pentru alţii, reprezintă astfel programul *„scrisorii de ucenicie"*, pe care Wilhelm îl cunoaşte în anii săi de iniţiere în existenţă.

Se poate astfel spune că *Anii de ucenicie* reprezintă un adevărat roman parabolic de iniţiere în misterele societăţii. Iniţierea ia sfîrşit în momentul în care Wilhelm află că are un copil. Prin acest act, Goethe marchează etapa de tre-

cere a eroului său de la trăirea *pentru sine* la trăirea *prin sine pentru alţii*. Istoricul literar Hermann Hettner numea pe bună dreptate *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister* o adevărată *odisee a educaţiei*.

Trecerea scriitorului de la *Anii de ucenicie* la *Anii de drumeţie* aduce modificări şi mai complexe pe toate planurile de realizare a operei. Unele dintre acestea sînt atît de mari, încît Fr. Gundolf consideră că *Anii de drumeţie* constituie un fel de scriere enciclopedică, structurată de asemenea manieră, încît cu greu se mai poate vorbi de un roman.

Într-adevăr, dacă în *Anii de ucenicie*, naraţiunea cu ramă iese abia evidentă, cele mai multe episoade ale romanului dezvoltîndu-se unele din altele, în *Anii de drumeţie*, tehnica digresivă de relatare devine dominantă. Naraţiunea este construită în mai multe paliere, care însumează episoade cu un caracter continuu, iar elementele de interferenţă dintre unele personaje sînt fie întîmplătoare, fie lipsesc cu desăvîrşire.

Preocupat mai ales de ilustrarea unor idei, ca şi de dialectica lor subtilă de demonstrare, Goethe divaghează în permanenţă. De aceea este greu să se stabilească o legătură organică între *Fuga în Egipt* şi *Sfîntul Iosif al doilea* sau *Bărbatul de cincizeci de ani* şi *Jurnalul lui Lenardo*. Observaţia aceasta rămîne valabilă pentru cele mai multe nuvele şi povestiri, integrate vag de autor într-o amplă naraţiune cu ramă.

O altă constatare desprinsă din reducţia elementelor romaneşti din acest volum rezultă din faptul că cele mai multe personaje, fie că au fost preluate din *Anii de ucenicie*, fie că sînt absolut noi, nu au o individualitate bine precizată. Ele devin simboluri ale unor idei şi principii, ilustraţii ale unui anumit mod de comportament, specific individului care trebuie să renunţe la anumite libertăţi personale pentru a răspunde în mod plenar cerinţelor obştii.

Dealtfel, se poate afirma, fără riscul nici unei exagerări, că opera în care Goethe realizează cea mai amplă şi convingătoare pledoarie pentru ideea că omul reprezintă o fiinţă socială, menită să răspundă nevoilor comunităţii, este *Anii de drumeţie*. Ostil individualismului steril, Goethe este convins că fiinţa umană nu se poate realiza pe măsura reală a posibilităţilor sale decît în cadrul societăţii. Aceasta este lec-

Scanned with CamScanner

ția fundamentală pe care o oferă scriitorul german omenirii în anii de bătrînețe, atît prin *Anii de drumeție*, cît și prin *Faust*. Dar realizarea acestui deziderat nu este cu putință decît printr-o anumită renunțare la unele plăceri pur personale, care ajung să fie compensate prin fericirea de a putea servi interesele generale ale obștii.

Pentru a deveni apt să răspundă unei asemenea cerințe, societatea din turn decide ca Wilhelm să nu doarmă mai mult de trei nopți sub același acoperiș și să nu revină, înainte de un an, într-un loc pe care l-a cunoscut. Eroul lui Goethe ajunge astfel să-și găsească propria menire în contactul cu întreaga umanitate, iar fiul său Felix beneficiază de la început de o forță diriguitoare superioară, atît în privința cunoașterii naturii și a oamenilor, cît și a raporturilor dintre ei și funcționalitatea practică a lucrurilor. De aceea nucleul *Anilor de drumeție* este reprezentat de *Provincia pedagogică*, aceasta constituind una dintre cele mai frumoase utopii literare realizate la începutul secolului al XIX-lea, după ce epoca luminilor cunoscuse o imensă literatură de acest gen. Principiile pe care le expun „cei trei", cînd Wilhelm îl aduce pe Felix să fie educat în *Provincia pedagogică*, însumează de fapt esența concepției despre educație, pe care Goethe a profesat-o în mod constant. Astfel, dacă natura a dat fiecăruia tot ce este necesar pentru prezent și viitor, educatorul are datoria să dezvolte aceste daruri în modul cel mai firesc. Dar elementul fundamental pe care trebuie să-l deprindă individul pentru a deveni cu adevărat un om este respectul. Acesta trebuie să se manifeste în egală măsură atît față de superiori și egali, cît și față de toți aceia care pot să aibă o situație inferioară. Există în acest amplu capitol, ca și în altele, unele referiri la divinitate și religie și la funcția lor în statuarea unei concepții morale. Se știe însă că Goethe nu a avut o concepție unitară și consecventă în acest sens. Într-o scrisoare către Jacobi din 6 ianuarie 1813, el mărturisește că pe acest plan o singură manieră de a gîndi nu i-a fost niciodată suficientă din cauza tendințelor multiple ale naturii sale. Ca poet și artist s-a manifestat ca politeist, iar ca naturalist, ca panteist. În aceeași scrisoare, Goethe nu ezită să se califice *un bătrîn păgîn* sau *ultimul păgîn*.

Scanned with CamScanner

Este adevărat că în *Wilhelm Meister* divinitatea apare ca o forță misterioasă și impenetrabilă. Dar în cele mai multe cazuri ea capătă doar semnificația unui simbol moral, a unei energii creatoare ce impulsionează întreaga natură vie.

În orice caz, preceptele pedagogiei din *Anii de drumeție* nu au o fundamentare mistică. În muzeul natural de istorie a omenirii, elementele de civilizație creștină figurează alături de altele.

Elementul dominant din *Provincia pedagogică* este dat de elogiul muncii, indiferent sub ce formă s-ar manifesta. De aceea, atît detaliile vestimentare ale copiilor de aici, cît și deprinderea lor cu muzica, dansul, meditația, îndeletnicirile practice nu fac decît să demonstreze o pedagogie laică al cărei rezultat trebuie să fie realizarea unui om util pentru societate. Jurnalul lui Lenardo, ca și alte capitole ale romanului, sînt adevărate disertații despre diferite meserii, ca și despre necesitatea specializării fiecărui om într-un anumit domeniu, pentru a putea răspunde cît mai eficient exigențelor pe care le formulează societatea față de el.

Într-o epocă de înflorire a științelor, a mașinismului modern și a diviziunii muncii, Goethe face o adevărată apologie a specializării pe care o regăsim și în convorbirile cu Eckermann. *„M-am gîndit, spunea Goethe, și la Anii de drumeție, unde Jarno ne sfătuiește să învățăm o singură meserie, susținînd că trăim în epoca specializării și că putem socoti fericit pe cel care înțelege lucrul acesta și se străduiește să acționeze, atît în ceea ce-l privește pe el, cît și în ceea ce privește pe alții, în sensul amintit. Se pune totuși întrebarea ce meserie trebuie să aibă cineva ca să nu sară peste cal, dar nici să rămînă mai prejos.*

Acela care va avea menirea să conducă mai multe domenii va trebui să tindă a-și însuși cunoștințe cît mai temeinice în aceste domenii.“ [1]

Pe pereții din castelul unchiului venit din America se putea citi o inscripție elocventă în acest sens : *De la util, prin adevăr, spre frumos.* Potrivit acestei pedagogii practice, utilitariste, față de care unii scriitori romantici vor reacționa foarte violent, personajele cu un destin exemplificator din

[1] *Op. cit.*, p. 157.

Scanned with CamScanner

Anii de drumeție optează pentru anumite profesiuni potrivite cu aptitudinile lor. Philine se face croitoreasă, Friedrich, cu scrisul său frumos și memoria bună, ajunge secretar, Wilhelm, chirurg, iar Lenardo pleacă să lucreze în America.

Goethe devine astfel profetul unei societăți industriale, bazată pe o severă specializare și diviziune a muncii. *Anii de drumeție* reprezintă cel mai complex mesaj pe care scriitorul îl adresează umanității înainte de *Faust*. Roman de formație, disertație pedagogică și etică, operă de idei în care se face sensibil simțit ecoul principiilor profesate de socialiștii utopici, *Wilhelm Meister* reprezintă în totalitatea sa cea mai complexă operă în proză pe care Goethe a realizat-o pe parcursul vieții sale. Însuși autorul, după ce a terminat-o, o privea cu o anumită surpriză, negăsind întotdeauna planul general de convergență a tuturor ideilor implicate în textura acestuia. *„Romanul acesta,* precizează autorul într-una din convorbirile sale cu Eckermann, *îl socotesc, dealtfel, ca una din cele mai neexplicabile lucrări ale mele, pentru care aproape că-mi lipsește pînă și mie cheia.“* [1]

Operă de îndelungată gestație literară, *Wilhelm Meister* constituie replica unui spirit enciclopedic modern, dată epocii sale. Înseși implicațiile sale utopice reprezintă o deschidere spre viitor, multe deziderate, exprimate la timpul său de Goethe, devenind astăzi în mod paradoxal adevărate drame ale lumii moderne.

Reacția față de acest roman, tradus în cele mai multe limbi europene, a fost diferită. Primit cu entuziasm de spiritele luminate ale epocii, el a fost considerat o adevărată erezie religioasă de unii dintre reprezentanții clerului. Ostili față de mitul utilului, mulți dintre romanticii germani au privit ideile profesate de Goethe în această operă cu rezerve, replica lui Novalis fiind *Heinrich von Ofterdingen,* roman în care eroul nu se poate întîlni niciodată cu idealul său. În epoca interbelică, Hermann Hesse realizează însă imaginea Castaliei din *Jocul cu mărgelele de sticlă* după modelul goetheian. Acceptată în muzeul imaginar al literaturii, *Wilhelm Meister* a devenit astfel o operă a tuturor timpurilor.

După această odisee a educației, Goethe olimpianul este din ce în ce mai mult tentat de o operă care să fie o adevă-

[1] *Op. cit.*, p. 145.

Scanned with CamScanner

rată parabolă despre jertfă, renunţare şi stăpînire de sine.

Înfiripată în anul 1808 ideea aceasta va căpăta o complexă expresie în romanul *Afinităţile elective*, terminat în 1809.

Destinul exemplificator al unor personaje ca Charlotte, Edward, Otilia şi căpitanul, atrase de mirajul afinităţilor elective, dar sancţionate de scriitor la modul etic, subliniază tabla de valori la care bătrînul olimpian a ajuns să adere, după o îndelungată luptă cu sine. Opera marchează metamorfoza titanului neastîmpărat într-un înţelept senin care predică renunţarea şi stăpînirea de sine. Romanul *Afinităţile elective* se susţine mai mult prin idei decît prin realizarea sa artistică.

Cu aceasta, cupola de aur a unei creaţii care duce la configurarea unui adevărat spirit al secolului, se închide.

Dacă a doua jumătate a veacului luminilor este dominată de personalitatea lui Voltaire, ultimele sale decenii, ca şi primele trei din epoca ce se deschide spre romantism sînt luminate de geniul multilateral al lui Goethe.

De la *Scrisorile persane* şi pînă la *Faust* se definesc astfel feţele multiple ale unor etape de cultură, care se configurează prin cultul raţiunii, idealul *„sufletului frumos“*, ispita revoltei prometeice, elogiul sentimentului şi perceperea naturii şi a universului fantastic prin stările de reverie.

Metamorfozarea multiplă a fenomenului literar pe parcursul veacului luminilor şi în primele decenii ale secolului următor, modificările gustului şi ale aspiraţiilor scriitorilor, determinate de o altă epocă cu alte idealuri de existenţă, reprezintă itinerariul artelor care ancorează în romantism.

Afirmarea noului curent va duce la ruptura definitivă cu clasicismul şi cultul raţiunii şi la impunerea unor idealuri artistice noi, pregătite de îndelungata bătălie a modernilor, care înregistrează victoria sa definitivă în anii de triumf ai romantismului.

SUMAR

SECOLUL LUMINILOR SAU EPOCA LUMINILOR . . . 5
Unele aspecte ale civilizației și culturii din epoca luminilor 17
Condiția intelectualilor în epoca luminilor. Raporturile dintre oamenii de litere și orînduirea de stat . . . 42
OBIECTIVELE GÎNDIRII FILOZOFICE. METAMORFOZELE FUNCȚIILOR FILOZOFIEI ȘI CRIZA METAFIZICII . . . 61
Hegemonia spiritului filozofic 67
Ruptură și continuitate 70
Cunoaștere și senzație 77
Materie și spirit 87
Natură, viață și experiment 96
Hazard, indeterminare, fatalitate, necesitate 102
Aproximații despre originea limbajului. Ipoteze despre funcționalitatea sa practică 108
FILOZOFIA PRACTICĂ 114
Ideile social-politice și spiritul meliorist 114
Elogiul legii atotputernice 116
Degradarea dreptului divin și elogiul dreptului natural . . 119
De la teoria contractualistă la căutarea unor noi sisteme de guvernare 128
Poporul 137
De la progres la revoluție 142
Proiectele de pace universală 147
Enciclopedia, sinteză a filozofiei teoretice și practice . . 150
ALTE DERIVAȚII ALE FILOZOFIEI PRACTICE: MORALA 158
Distanțarea de morala teologală și afirmarea moralei laice 158
Comportamentul uman și idealul fericirii 161
Criteriile binelui și ale răului, sensurile virtuții și ale viciului 165
Pasiune, rațiune, sentiment 168
PEDAGOGIA ȘI EMANCIPAREA FIINȚEI UMANE PRIN EDUCAȚIE ȘI CULTURĂ 172
Finalitatea educației 172
Rolul educației și accesul egal la cultură 174
EVOLUȚIA IDEILOR ESTETICE 176
O perioadă de tranziție 176
Funcțiile artei 178

Scanned with CamScanner

Polemica dintre clasici şi moderni şi raportul dintre tradiţie şi modernitate 180
CONCEPTELE ESTETICE FUNDAMENTALE 191
Geniul 191
Frumosul 194
Imaginaţie, simţ interior, gust 198
Simţul interior 199
ROLUL CRITICII LITERARE ÎN EPOCA LUMINILOR. CONFIGURAREA SPIRITULUI ISTORIST 204
SECOLUL AL XVIII-LEA ŞI HEGEMONIA ROMANULUI PE PLAN LITERAR 209
Semnificaţiile romanului 209
Probleme de tipologie în roman 221
EVOLUŢIA PROZEI PICAREŞTI DE LA LESAGE LA SMOLLETT. UNIVERSUL EPIC AL PICARULUI 227
VARIANTELE ROMANULUI DE MORAVURI. H. FIELDING ŞI ASPIRAŢIA SPRE ROMANUL TOTAL. DIZLOCAREA NARAŢIUNII CLASICE ÎN PROZA LUI L. STERNE. LACLOS ŞI PROZA EPISTOLARĂ DE MORAVURI CU NUANŢE SENTIMENTALE. MARCHIZUL DE SADE ŞI ROMANUL LIBERTIN 253
FICŢIUNEA VOIAJULUI ŞI A STRĂINULUI ÎN PROZA DE MORAVURI DIN SECOLUL AL XVIII-LEA. FASCINAŢIA SPIRITULUI FILOZOFIC 270
VOLTAIRE ŞI FICŢIUNEA VOIAJULUI ÎNTR-UN UNIVERS ABSURD 286
VOIAJUL REAL ÎNTR-UN SPAŢIU REAL SAU DEZVOLTAREA LITERATURII DE CĂLĂTORII. INTERFERENŢA DINTRE SCIENTISM, REVOLTĂ ŞI SPIRITUL SENTIMENTAL . . 298
EVOLUŢIA ROMANULUI SENTIMENTAL DE LA MARIVAUX ŞI RICHARDSON LA ROUSSEAU ŞI ABATELE PRÉVOST 311
PROZA DE CONFESIUNE 324
ELEMENTE DE POETICĂ A ROMANULUI 336
EVOLUŢIA TEATRULUI 345
Arta dramatică şi polemicile dintre clasici şi moderni. Degradarea tragediei 345
Triumful dramei burgheze şi premisele sale teoretice. Reflecţii despre comedie 357
Metamorfozele comediei 376

Scanned with CamScanner

ILUMINISMUL ŞI CRIZA POEZIEI LIRICE. REACŢIA POEŢILOR SENSIBILI. POEMUL EPIC 406
PREROMANTISMUL 424
DE LA STURM UND DRANG LA NEOUMANISMUL GERMAN 449
Premisele teoretice 449
Poezia 462
Teatrul 473
Proza 490

Scanned with CamScanner

În pregătire
de același autor:

METAMORFOZELE CRITICII EUROPENE MODERNE

Autorul nu își propune să realizeze o istorie a criticii moderne în totalitatea ei, ci un examen al acelor direcții fundamentale ale gîndirii critice, care beneficiază de un larg ecou în epoca noastră. Punctul de plecare al procesului de diversificare a școlilor critice este fixat în a doua jumătate a secolului trecut. De atunci opera literară a început să fie considerată ca un depozit de informații diferite, care permite abordarea ei din mai multe puncte de vedere. Așa au luat ființă diverse școli critice (sociologică, biografică, psihanalitică, tematică, existențialistă etc.) care au strălucit exponenți în țările europene. Autorul prezintă aceste școli critice în evoluția lor istorică, stăruind asupra elementelor noi, care contribuie la o cunoaștere cît mai profundă a textului literar cu toate implicațiile sale semantice.

Scanned with CamScanner

În colecţia STUDII
au apărut:

IURI DAVÍDOV — Arta şi elita
ANTONIO GRAMSCI — Scrieri alese
PAUL HAZARD — Criza conştiinţei europene (1680—1715)
TRAIAN HERSENI — Sociologia literaturii (Cîteva puncte de reper)
ROMUL MUNTEANU — Noul roman francez — Preludii la o poetică a antiromanului
TUDOR OLTEANU — Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea
V. I. PROPP — Rădăcinile istorice ale basmului fantastic
JEAN-PIERRE RICHARD — Poezie şi profunzime
I. A. RICHARDS — Principii ale criticii literare
TZVETAN TODOROV — Introducere în literatura fantastică
BORIS TOMAŞEVSKI — Teoria literaturii. Poetica
L. S. VÍGOTSKI — Psihologia artei

ÎN PREGĂTIRE

RICARDA HUCH — Romantismul german
G. WILSON KNIGHT — Studii shakespeariene
IURI LOTMAN — Studii de tipologie a culturii
JAN MUKAŘOVSKÝ — Studii de estetică
XXX — Retorica generală

PUTIN UTATI

Scanned with CamScanner

Cultura europeană în epoca luminilor se înscrie de mai mulți ani în programul de lucru al autorului, care și-a propus să lărgească în mod sensibil sfera cercetării sale despre această strălucită perioadă, caracterizată printr-o complexă eflorescență a filozofiei, pedagogiei, eticii și științelor despre legislația popoarelor. Cele mai multe studii de sinteză despre secolul al XVIII-lea puneau accentul doar pe modul de elaborare a unor concepte filozofice și funcționalitatea lor istorică, eludîndu-se mereu conexiunea dintre acestea și evoluția fenomenului literar. Noi am încercat să realizăm o viziune globală asupra acestei epoci prin reliefarea elementelor dominante din gîndirea filozofică, social-politică, estetică și critica literară, în funcție de care a fost examinat fenomenul literar.

Dacă în **Literatura europeană în epoca luminilor** (1971) ponderea cea mai mare o deținea creația literară, deoarece nu fusese cercetată de alți istorici literari în acest context, în **Cultura europeană în epoca luminilor**, literatura își păstrează locul său neștirbit, dar sînt relevate alte aspecte privitoare la civilizație și cultură și relația lor cu științele umaniste în general. ROMUL MUNTEANU

Romul Munteanu (n. în 1926) și-a îndrumat atenția spre epoca luminilor odată cu elaborarea tezei de doctorat la Universitatea din Leipzig despre **Aspectele și dimensiunile iluminismului românesc** (1960), din care s-a desprins cartea sa despre **Contribuția școlii ardelene la culturalizarea maselor** (1961). Dintre celelalte opere ale sale menționăm monografia despre **Brecht** (1966), **Noul roman francez** (1967), **Farsa tragică** (1970), **Literatura europeană în epoca luminilor** (1971), **Profiluri literare** (1972), **Jurnal de cărți** (1973) și o nouă carte despre **Noul roman** francez (1973).

În pregătire : **Metamorfozele criticii europene moderne.**

Scanned with CamScanner